

دار المستقبل العربي

ثلاثية الرفض والهزيمة

دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم

تلك الرائحة . نجمة اغسطس . اللجنة

محمود امين العالم


ثلاثية الرفض والهزيمة

تصميم الغلاف بهجت عثمان

الطبعة الاولى ١٩٨٥



دار المستقبل العربي

٤١ شارع بيروت . مصر الجديدة

ت / ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

محمود أمين العالم

ثلاثية الرفض والهزيمة

دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم
(تلك الرائحة / نجمة اغسطس / اللجنة)

الإهــداء

إلى جامعة باريس ٨ ــ فانسين ، وإلى قسم الدراسات العربية ، وقسم الأجريجاسيون بها ، وإلى طلبة هذين القسمين ، واساتذتهما ورئيسهما الاستاذ جمال الدين بن شيخ ...

اعتزازا بذكرى أيام خصبة
واعترافا بالجميل .

مدخل عام

في اواخر ديسمبر عام ١٩٧٩ ، شاركت ــ بدعوة من اتحاد كتّاب المغرب ــ في ندوة عقدت في « فاس » حول الرواية العربية الجديدة .

وكانت مشاركتي في هذه الندوة بمثابة عودة لي إلى الانشغال بالنقد الادبي ، بعد فترة طالت من انشغالي عنه . على أن هذه العودة لم تتمثل أساسا في البحث الذي عرضته في هذه الندوة ، بقدر ما تمثلت في القضايا المنهجية والأحكام القيمية التي أثيرت خلالها ، بشكل عام ، والتي فجرت في نفسي طائفة من الأسئلة استمرت تلح علي بعد انتهاء الندوة . على أني اعترف أن الأمر لم يقتصر على هذا المستوى الموضوعي فحسب ، وإنما تضمن عاملا ذاتيا كذلك . فعندما انتهيت من عرض بحثي في الندوة ، واجهتُ طائفة من التعقيبات كادت تجمع ــ بمستويات مختلفة تقترب أو تبتعد من الموضوعية ــ بأن العرض يركز على ما هو مضموني بل على ما هو سياسي مهملا الجانب الفني ، بل قال احد المعلقين بأن العرض نوع من الكتابة السياسية، ولا يدخل في مجال النقد الأدبي . وذكر معلق آخر ان العرض يفتقر الى مرتكزات منهجية وإجرائية ويغلب عليه الطابع الانتقائي .

ولست فى حاجة إلى إعادة تلخيص ما دار من تعقيبات ، فالقارىء يستطيع أن يراجع تفاصيل الندوة فى العددين « الثانى والثالث » و « الرابع والخامس » من مجلة الاداب البيروتية عام ١٩٨١ ، وان كان ما دار من تعقيبات حول العرض الذى قدمته ، قد جاء فى المجلة على صورة ملخصة ومهذبة للغاية . كما نشرت نفس التفاصيل بعد ذلك فى كتاب بعنوان « الرواية العربية .. واقع وآفاق » عن دار ابن رشد . بيروت ١٩٨١ .

والحق اننى عندما اخترت لهذه الندوة موضوعا هو « التاريخ والفن والدلالة فى ثلاث روايات مصرية معاصرة هى « نجمة أغسطس » لصنع الله ابراهيم ، « ووقائع حارة الزعفرانى » لجمال الغيطانى و « يحدث فى مصر الان « ليوسف القعيد ، لم اكن استهدف القيام بدراسة نقدية تفصيلية لهذه الروايات الثلاث ، بقد ما كان يعنينى إبراز طبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع والمتخيَّل ، بين التاريخ والفن ، وخاصة ان هذه الروايات تكاد تصدر فى اطار — بل تعبر بالفن عن — واقع واحد تقريبا ، أو مرحلة تاريخية متقاربة فى تناقضاتها وإشكالاتها ، وتكاد تتشابه ، رغم الاختلاف ، او تختلف ، رغم التشابه ، مناهجها الفنية التعبيرية ، ومضامينها وقيمها الدلالية . على أنه كان يعنينى كذلك مناقشة منهج فى النقد الأدبى أخذ يسود فى ادبنا العربى المعاصر ، متأثرا بالتيارات الفرنسية المعاصرة فى الدراسات الأدبية ، قام د . بطرس الحلاق بتطبيقه على رواية « نجمة اغسطس » منتهيا الى نتائج اعتبرتها بعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية والدلالية لهذه الرواية(١) . ولم يكن الأمر عندى هو مناقشة تطبيق د . بطرس الحلاق فى الحقيقة ، بقدر ما كان المبادرة بمحاولة تطبيقية فى نقد هذا المنهج النقدى عامة عَبْر رواية « نجمة اغسطس » خاصة — ولقد أشرت الى موقفى من هذا المنهج

(١) د . بطرس الحلاق . الدائرة وتخلخلها فى نجمة اغسطس « مجلة الباحث . العدد الرابع ١٩٧٩ . باريس

إشارة صريحة فى الكلمة التى ألقيتها فى الحفل الافتتاحى للندوة ، والتى لم تنشرها ـــ للأسف ـــ مجلة الآداب بين ما نشرت من وثائق هذه الندوة ، كما لم ينشرها الكتاب الذى صدر بعد ذلك !

ولهذا فقد صدمتنى بعض التعقيبات التى أخذت تحاسبنى بمعايير ذلك المنهج الذى اختلف معه ، أكثر مما صدمتنى بعض التعقيبات الأخرى التى رأيت فيها تزايدا أو تجنيا أو تصفية لحسابات شخصية ، فضلا عن بعض كتابات ظهرت فى الصحافة المغربية عقب الندوة ، شعرت فيها تعاليا شوفينيا . على أننى فى الحقيقة أدركت عند لقائى بعدد أكبر من الكتاب والنقاد المغاربة عقب الندوة ، أن فى المغرب صراعا حادا حول مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبى خاصة ، وهو جزء من صراع إيديولوجى عام داخل صفوف المثقفين التقدميين أنفسهم ، بين تيار يغلب عليه الطابع الشكلانى او التجريدى او الوضعى ، وبين تيار يسعى لتغليب المنهج الموضوعى التاريخى الاجتماعى . على انه فى الحقيقة جزء من صراع إيديولوجى عام يحتدم اليوم فى الثقافة العربية المعاصرة عامة .

وهكذا وجدت نفسى عقب ندوة « فاس » فى قلب معركة النقد الأدبى من جديد ، وخاصة أننى أحْسَسْتُ ـــ خلال التعقيبات على البحث الذى قدمته فى الندوة ـــ بأمرين :

الأول ، اننى لست وحدى الذى يناقَش ويُحاسَب ويُحاكَم ، وإنما الذى يُحاكَم بحق هو كل تلك المرحلة التى اصطُلح على تسميتها « بمرحلة الخمسينات فى النقد الأدبى » والذى كان لى مع غيرى شرف المشاركة فى إرساء أسسها المنهجية والإيديولوجية . والأمر الثانى هو اننى أناقَش وتناقش وتحاكَم مدرسة الخمسينات بمعيار يكاد يكون وحيدا هو المعيار البنيوى (او الهيكلى كما افضل أن

أسميه) بحسب المدرسة الفرنسية المعاصرة سواء كانت شكلية أو تكوينية أو نفسانية .

- ولهذا كان هذا الكتاب . هو استكمال تطبيقى للحوار النظرى الذى لم يستكمل فى ندوة « فاس » حول منهج دراسة الرواية العربية الجديدة ، وإن اقتصر الكتاب على دراسة الأعمال الروائية الثلاثة لصنع الله ابراهيم : « تلك الرائحة ، ونجمة اغسطس ، اللجنة » . واختيار اعمال صنع الله ابراهيم ، فضلا عن انه اختيار لأعمال واحد من أبرز الروائيين العرب الجدد ، فهو استمرار وتعميق للنقد الذى وجهته فى ندوة فاس إلى المنهج الإجرائى الذى اتخذه د . بطرس الحلاق فى دراسته « لنجمة اغسطس » وللنتائج التى انتهى اليها بمنهجه هذا .

على أن الكتاب فى حقيقته هو محاولة فى النقد الأدبى تسعى لإبراز معالمها النظرية خلال التطبيق النقدى نفسه . ولعل التطبيق أن يكون هو حقيقة النقد الأدبى وجوهره ، دون أن يعنى هذا غضا من القيم النظرية الكامنة فيه ، أو المعلنة بمنهجه الاجرائى . ذلك ان التنظير الخالص فى تقديرى مجاله الدراسات الأدبية أو علم الجمال او علم الإبداع الأدبى (البيوطيقا) .

ونتيجة للطابع النقدى التطبيقى الخالص لهذا الكتاب ، كان لابد فى هذا المدخل من بعض كلمات ذات طابع نظرى عام حول الأمرين اللذين أشرت اليهما منذ قليل وهما « مرحلة الخمسينات والمنهج البنيوى » وحول ما أتبنّاه من أسس نظرية عامة ومن منهج إجرائى فى معالجتى النقدية لروايات صنع الله ابراهيم الثلاث .

أما فيما يتعلق بالأمر الأول ، فالذى لا شك فيه أن كثيرا من تطبيقات تلك المرحلة النقدية التى تسمى « بمرحلة الخمسينات » كان يغلب عليها التفسير المضمونى بل الاجتماعى الخالص للأدب . ولو تأملنا هذه المرحلة ــ تاريخيا ــ لوجدنا أنها كانت تعبر عن تيار فى النقد الأدبى العالمى عامة ، ولم يكن يقتصر على الأدب العربى وحده . على أنها فى الأدب العربى كانت ثورة على التفسيرات والتحليلات الأكاديمية والوصفية والانطباعية والتذوقية ــ والنفسية الى حد ما ــ التى كانت تسيطر بمستوى او بآخر على النقد الأدبى آنذاك . وفضلا عن هذا ، فقد كانت تلك المرحلة متوافقة او متواكبة مع مرحلة النهوض الوطنى والقومى والاجتماعى التى احتدم فيها الصراع بل الصدام بين القوى الوطنية والديمقراطية العربية ، من ناحية ، والقوى الامبريالية والصهيونية والرجعية من ناحية اخرى . على أن الأمر فى الحقيقة لم يكن مجرد تواقت او مواكبة ، بل كان الأدب ــ إبداعا ونقدا ــ بعداً من أبعاد الصراع المحتدم فى تلك المرحلة التاريخية .

على أننا لو تأملنا تلك المرحلة الأدبية ، من زاوية موضوعية لتبينّا أن الجانب الفنى او الجمالى او الشكلى عامة ، لم يكن مهملا فى كثير من تطبيقاتها النقدية . فكانت هناك اجتهادات جادة لاكتشاف العلاقة العضوية بين الأبنية الفنية والدلالات أو المضامين الاجتماعية والطبقية ، بل كان هناك وعى كامل بأن الدلالات والمضامين إنما تنبع من البنية الفنية نفسها . وفى الحوار الذى نشب عام ١٩٥٤ بين د . عبد العظيم انيس وأنا من ناحية و د . طه حسين والعقاد من ناحية اخرى ، حرصنا على أن نستخدم كلمة « الصياغة » تعبيرا عن الشكل الأدبى ، وتأكيدا على أن الشكل ليس اطارا او وعاء خارجيا ، بل هو عملية يتشكل بها الموضوع مضمونا ، وأنه لا سبيل الى تحديد الدلالة فى الصنيع الأدبى

الا بدراسة المعمار الداخلى لهذا الصنيع[٢]

وما احب ان أشير بالتفصيل الى مساهمات فى هذا الاتجاه لطائفة من نقاد تلك المرحلة ، لعل حسين مروة أن يكون من أبرزهم ، وإنما أكتفى بتأكيد أن مرحلة الخمسينات لم تكن — كما يقال — مجرد دعوة الى دراسة مضمونية إجتماعية خالصة للأدب ، بل كانت سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية ، تحرص على التحليل « الداخلى — الخارجى ، الفنى — الدلالى » ، للعمل الأدبى ، وإن طغت على كثير من تطبيقاتها أحيانا العناية بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملابسات بل اللحظات التاريخية والسياسية والاجتماعية التى كانت تحتدم بها تلك المرحلة . على أن التطبيقات التى كانت تهتم بالمعمار الداخلى او الصياغات الفنية ، لم تكن — فى الحقيقة — تتعمق هذا المعمار أو هذه الصياغات ، وإنما كانت تلمسها لمسا يفتقر بالفعل الى منهج إجرائى محدد وموحد ، وإن لم يفتقر إلى رؤية منهجية عامة . ولهذا كان الاجتهاد النقدى يختلف فى التطبيق من ناقد الى آخر بل قد يختلف عند نفس الناقد من تطبيق الى اخر بحسب الملابسات واللحظات التى أشرت اليها .

فى هذا الاطار التاريخى والموضوعى ينبغى فى تقديرى إعادة النظر فى تلك

---

(٢) راجع الفصل الخاص بالادب بين الصياغة والمضمون فى كتاب « فى الثقافة المصرية » لعبد العظيم انيس ومحمود العالم بيروت ١٩٥٥ وكتاب تأملات فى عالم نجيب محفوظ : صفحة ١٥ لمحمود امين العالم فضلا عن مقالات اخرى فى كتاب الثقافة والثورة ، للكاتب نفسه يتحدث فيها عن ادبية الادب صفحات ٣٠ ، ٤٥ و ٣٢٥ ... الخ . الخ .

المرحلة ، وتقييمها فى غير تعال او تجن او استخفاف[٣] ولعل هذا ينقلنى الى الأمر الثانى المتعلق بقضية المناهج البنيوية فى دراسة الأدب .

فى عام ١٩٦٦ نشرت ثلاث مقالات[٤] فى مجلة « المصور » المصرية حول حركة النقد الأدبى فى فرنسا آنذاك متعرضا لثلاثة تيارات فى المنهج الهيكلى (او البنيوى كما يقال اليوم) هى التيار الشكلى لدى « شتراوس » و « بارت » والتيار الاجتماعى لدى « جولدمان » والتيار النفسى لدى « شارل مورون » . وأشرت فى هذه المقالات الى أن الشكل عنصر أساسى فى بناء الدلالة الخاصة لكل عمل ادبى ، ودراسة الشكل جهد بالغ الأهمية فى دراسة الدلالة نفسها « ... وقد اجد فى الهيكلية رغم مغالاتها الشكلية ، ورغم إغفالها لجانب الدلالة والمعنى فى العمل الأدبى والانسانى عامة ، إمكانية اكتشاف كثير من اسرار التعبير الأدبى والانسانى » « .. على انه من الخطأ ان نكتفى باتهام هذا الاتجاه بانه مجرد خدعة جديدة على حد تعبير ريمون بيكار » « .. وما احوج النتائج التى تنتهى اليها الهيكلية الى مراجعة موضوعية وإلى حوار ، فلعلنا بهذا ان نضيف اليها وان نكتشف صيغة سعيدة بين الدراسات التى تقتصر على الشكل ، والدراسات التى تقتصر على المضمون . وبهذا نقيم النقد الأدبى على اساس تكاملى سليم » (صفحة ٩٥ وما بعدها من الكتاب) . وعندما عرضت لنظرية « جولدمان » الخاصة « برؤية العالم » ، لم أتوقف عندها متبنّياً أو مؤيدا ، بل اعتبرتها أقرب الى

---

(٣) ما اكثر الامثلة التى يمكن الاشارة اليها فى هذا الصدد ولكننى اكتفى بالاحالة الى مقال للاديب الشاب مجدى يوسف ، ينتقد بحثا قديما لى عن الادب والفنون الجميلة فى كتاب « الثقافة والثورة » فنقده نموذج صارخ لسوء الفهم والتجنى — راجع مجلة « الكراسة الثقافية » . يناير ١٩٧٨ . دار آتون . القاهرة .

(٤) نشرت هذه المقالات بعد ذلك فى كتاب « البحث عن اوروبا » المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٥ .

منهج الدراسة الاجتماعية منها الى النقد الأدبى أو الدراسة الفنية بل أشرت إلى أن « جولدمان » وإن كان تلميذا واستمرارا « للوكاتش » الناقد الأدبى بحق ـــ فإنه يكاد أن يكون عالم اجتماع للأدب وليس بالناقد الأدبى . وفى نهاية المقالات الثلاث أكدت على الحاجة الى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبى ، لا يجمع بين هذه المدارس تجميعا سطحيا توفيقيا ، بل يوحّد بين الدلالة والقيمة ، بين الحقيقة والجمال فى صيغة سعيدة (ص ١٠٧ ـــ ١٠٨) . ومنذ ذلك الحين وبرغم انشغالى عن ممارسة النقد الأدبى ، وأنا أتابع هذا الاتجاه الهيكلى (البنيوى) فى اسهاماته وتنويعاته وتطويراته المختلفة ، وخاصة فى مجالى « الشعر والرواية » .

وبرغم ما فى كثير من تطبيقاته من ذكاء ولمعان ، وما يمكن الاستفادة من نتائجها فى إضاءة العمل الأدبى ، فإنى لم أجد فى هذا الاتجاه إجابة على بحثى المتعطش إلى منهج فى النقد الأدبى يجمع بين البنية الفنية والدلالة الاجتماعية فى دراسته للظاهرة الأدبية . بل لعلى وجدت فى كثير من التطبيقات اختلافات واختلالات تخرج بها عن ادعاءاتها العلمية ، وان لم تقلل من قيمتها التجريبية .

لا شك فى أهمية بل ضرورة اكتشاف البنية الداخلية التى بها تتحقق أدبية الصنيع الأدبى . ولا شك كذلك فى أنه لا سبيل الى تحديد دلالة الصنيع الأدبى بغير البدء بهذه البنية الداخلية نفسها . على أن الحديث عن الداخل المطلق حديث ميتافيزيقى . فدراسة الداخل نفسه هى دراسة بالخارج وإن لم تكن من الخارج . أى هى بمنهج الدراسة نفسها أيا كانت هذه الدراسة وأيا كانت عناصر وأدوات منهجها ، دراسة تستعين بتصورات ومفاهيم ومرتكزات إجرائية مصاغة خارجيا وان استهدفت الدراسة الداخلية . وهى نتيجة لهذا محكومة ومشروطة بقيم ومواقف وفلسفات . هل نستطيع مثلا أن ننفى أن الفلسفة الظاهراتية لهسرل (او الفينو مينولوجية) هى القاعدة او الأساس النظرى للاتجاه الهيكلى (أو البنيوى)

عامة ؟ بل ألا نتبين كذلك أكثر من رابطة بين هذا الاتجاه وبين فلسفة هيدجر اللغوية خاصة . فضلا عن رؤيته الميتافيزيقية عامة ؟ بل ألا نتبين كذلك أن اتجاهها منهجيا يكاد هو نفسه الاتجاه الوضعى الجديد .. ؟ على انه لا مجال هنا للخوض فى هذه القضية الابستمولوجية ، رغم أهميتها البالغة اكتفاء بالتأكيد على ضرورة دراسة البنية الداخلية للصنيع الأدبى كشفا وتحديدا لقيمته ودلالته معا ، ويبقى بعد ذلك اختلاف الاجتهادات المنهجية والفكرية فى هذه الدراسة . وهنا تبرز إشكالية لعلها ان تكون الأساس لتلك الاختلافات المنهجية والفكرية : ما هو الهدف من دراسة البنية الداخلية ؟ هل هو البحث واكتشاف وتحديد نمط واحد ، نموذج واحد ، نسق واحد من العلاقات داخل البنية الأدبية تتحقق به ادبية الأدب ، ويكون معيارا لكل دراسة ادبية تطبيقية ؟ ففى الشعر ــ مثلا ــ نتبين نموذجا ، نسقا ، نمطا بنيويا هو ذلك الذى حدده « جاكـوبسون » وطبقه فى دراسته الاجرائية النموذجية لقصيدة القطط « لبودلير » ؟ ! وهناك فى الرواية مثلا نتبين نموذجا هو ذلك الذى حدده « بروب » فى دراسته للحكايات الشعبية الروسية ، وإن تطور بعد ذلك باشكال مختلفة : سواء عند « جريماس » او « تودوروف » أو « برومون » .

هل نقول بهذا النموذج الواحد ؟ أم نقول بان لكل عمل ادبى ، وبان لكل قصيدة ، وبان لكل رواية ، هيكلها الخاص ، بنيتها الخاصة ، التى لا يمكن ان تخضع لنسق او لنموذج مسبق كما يقول « داريدا » ، بل كما انتهى الى ذلك كذلك « بارت » فى كتاباته الأخيرة الى حد القول بامكانية الاختلاف المطلق فى قراءة النص باختلاف القارىء نفسه ؟ !

وفى تقديرى ان فى كلا الموقفين شططا . فالاختلاف فى قراءة النص اختلافا تذوقيا أو معرفيا او اجتماعيا لا ينفى ما يتضمنه النص الأدبى من قانون

خاص لابداعيته الكامنة . على أن القول بنموذج واحد للأعمال الأدبية جميعا يقلص التجربة الأدبية ابداعا ونقدا على النحو التالى : اولا : انه يسعى الى ان يفرض على الأعمال الأدبية نسقا أو نموذجا مسبقا هو المعيار الذهبى لأدبية الأدب ، وفى هذا ما يتناقض مع الابداعية فى العمل الادبى ، هذه الابداعية التى لا سبيل الى تحديدها فى شكل نموذجى مطلق ، سواء من الناحية الاجتماعية او التاريخية او الجمالية الخالصة .

ثانيا : ان هذا المعيار النموذجى لن يستطيع التمييز والمفاضلة بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها ، بل قد تتساوى بمقتضاه — كما حدث فى كثير من التطبيقات — أرفع الأعمال الأدبية وأخسها ، ما دامت تتوفر لها الأدبية التى يحددها هذا المعيار النموذجى !

ثالثا : إن هذا النموذج هو فى الحقيقة نسق ألسنى أساسا ، وبالتالى فهو لا يُخْضع التعبير الابداعى لقواعد البنية اللغوية فحسب — مما يقلص التجربة الأدبية ذات الخصوصية الخاصة — كما اشرنا من قبل — وإنما هو كذلك من الناحية المنهجية — يفرض قواعد مجال تعبيرى معين على سياق تعبيرى اخر مختلف تماما فى خصوصيته وإن اتفق فى أدواته .

رابعا : ان الاستعانة الاجرائية بهذا النموذج تقصر الدراسة الأدبية بالضرورة على الدراسة النصية الداخلية وحدها ، بل حتى فى اطار هذه الدراسة النصية الداخلية ، سنقف بالضرورة عند الحدود الوصفية الشكلانية — ولا اقول الشكلية — للعمل الأدبى ، عاجزة بذلك عن تحديد أية دلالة أو قيمة لهذا العمل ، سواء فى سياق التاريخ الادبى ، أو سياق التاريخ الاجتماعى .

وبرغم ان هذه المحاولات للنمذجة او للتنميط قد حققت بعض النجاحات اللامعة فى مجال دراسة الحكايات الشعبية خاصة ، فإنها حتى فى هذا المجال لم تستقر بعد بل لا تزال الخلافات محتدمة فيها . وكذلك الأمر فى مجال الشعر ، وفى مجال الرواية خاصة . بل أكاد أقول انه ليس هناك نموذج واحد او منهج إجرائى واحد يمكن تسميته بالمنهج الهيكلى (البنيوى) او استخلاصه منه . وفضلا عن هذا فهو اقرب الى الدراسات الأدبية منها الى النقد الأدبى . فالانماط الأساسية للحكايات الشعبية الروسية التى تبلغ فى دراسة « بروب » ٣١ نمطا ، تتقلص الى ٢٠ نمطا عند « جريماس » بل تتقلص الى مادون ذلك عند « بريمون » . ومنهج « جريماس الاجرائى فى دراسة الرواية يختلف عن المنهج اللغوى بل النحوى الذى طبقه « تودوروف » فى دراسته « للديكاميرون » مثلا ، كما يختلف عن المنهج الاجتماعى التكوينى فى دراسة « جولدمان » . والغريب ان « تودوروف » فى دراسته « للديكاميرون » التى أقامها على النسق اللغوى ، النحوى ، يشير فى هذه الدراسة الى أن الديكاميرون تعبر عن مرحلة معينة من مراحل بداية نمو البورجوازية ، اى بداية نمو حرية التبادل على انقاض النظام الاقتصادى القديم . ولهذا « فبوكاشيو » فى قصصه هذه كما يقول « تودوروف » إنما يدافع عن المشروع الحر ، المشروع الخاص أى الرأسمالية الناهضة فى عصره . ولكن « تودوروف » لا يقيم اى رباط ولا يؤسس أية علاقة بين تفسيره الاجتماعى الطبقى هذا ، وبين تحليله اللغوى الخالص « للديكاميرون » ، كأنما دلالة العمل الادبى مفصولة تماما عن بنيته ، او كانما دلالته الاجتماعية شيء ودلالته الأدبية شيء اخر ، ولا صلة بينهما . « فالدلالة الأدبية عنده هى مجرد البنية الداخلية شكليا »[٥] لا أكثر . فالموضوع النهائى لعمل مثل « الف ليلة وليلة » . عند « تودوروف » — كما يشير فى كتابه عن « الديكاميرون » — هو فعل القص نفسه . فبالنسبة لشخصيات

(٥) لان البنية الداخلية نفسها فى تقديرى لا تقتصر على الجانب الشكلى وحده فالشكل من حيث هو شكل هو فى الحقيقة تشكيل للدلالة .

« ألف ليلة وليلة » مثلا القص نفسه يساوى الحياة وانعدام القص او غيابه يعنى الموت[٦] . وهكذا تتقلص ألف ليلة وليلة الى مجرد عملية قص ! وتختفى كل دلالاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية عامة ! ولكن لعل « تودوروف » أن يتبين ذات يوم هذه الدلالات ولا يقتصر على أن يقيمها أو يؤسسها على تحليله الداخلى لها ، كما فعل بالنسبة الى « الديكاميرون » !

وعند دارس أدبى آخر ــ للحكايات الشعبية خاصة ــ هو «بريمون» يكاد يقتصر المنطق القصصى عامة على أحد مسارين : مسار يفضى إلى تحسن أو مسار يفضى الى تدهور . ومهما تنوعت او تفرعت المسارات القصصية ، فهى محدودة بالتفاعلات والتداخلات بين هذين المسارين النموذجيين أو بين هاتين الدلالتين . وما أكثر ما يطبق بعض الدارسين للأسف هذا المنطق ــ لا على الحكايات الشعبية ــ بل على بعض الكتابات القصصية والروائية عامة مما يفضى الى تقليص دلالة هذه الكتابات بل خنقها ! ولكننا مع « بارت » قد نجد ناقدا أدبيا اكثر مما نجد دارسا أدبيا . بل نجد أحيانا اختلافا بين تنظيراته العامة الأولى ، وتطبيقاته النقدية الأخيرة خاصة . بل لا نكاد نجد لديه دائما منهجا إجرائيا واحدا سائدا !

ولعل هذا الاختلاف فى المواقف من العمل الأدبى ، أن يثير القضية الأساسية وراء كل هذه المواقف المختلفة ألا وهى إمكانية ان يكون النقد الأدبى علميا .

والحقيقة ان هناك خلطا بين أمرين : بين الدراسة الأدبية ومحاولة إقامتها على

---

(٦) لعل عبد الكبير الخطيب قد استند الى هذا فى دراسته عن « الف ليلة وليلة » والليلة الثالثة التى قدمها فى ندوة (فاس) المشار اليها والى مراجعها سابقا .

أساس علمى وبين النقد الأدبى . إن العلم ــ كما يقول ارسطو ــ هو علم بالعام . ولهذا فإن هذه المواقف المختلفة هى محاولات لاكتشاف ما هو عام فى كل إبداع ادبى ، محاولات لاكتشاف القانون الواحد المسيطر على هذا الابداع ، مستندين فى هذا الى نتائج الألسنية عند « دى سوسير » وهى بغير شك محاولات مشروعة بل ومثمرة ولامعة احيانا . إنها محاولة فى الحقيقة لإقامة « بيوطيقا » جديدة بديلة عن « بيوطيقا » ارسطو ، تحدد فى سياق المنجزات العلمية واللغوية والأدبية الجديدة ، القوانين الداخلية للأدب التى تجعل من الأدب أدبا . ولقد أشرت الى بعض التحفظات بالنسبة لهذه « البيوطيقا » الحديثة ، أو هذا « العلم الجديد للإبداع الأدبى » . وأحب ان اضيف الى ذلك أنها تكاد أن تكون امتدادا للفلسفات التى تقول بالأسس القبْلية للمعرفة ، تلك الفلسفات التى تسعى الى فرض النموذج المنطقى ، بل قواعد المنطق الشكلى نفسها على الفيزياء بل على العلوم عامة ، بما فيها العلوم الانسانية . نتبين هذا عند مدرسة « فيينا » وعند « كارناب » خاصة ، وعند فتجنشتاين والمدرسة الوضعية الجديدة عامة .

ان تمنطق العلم كله تمنطقا شكليا وترويضه وتكميمه (اى ادخاله فى صيغ رياضية كمية خالصة) ، وفزيأته (اى فرض مناهج الفيزياء وقوانينها عليه) قد تكون فى كثير من الحالات والتطبيقات مجافاة لروح العلم نفسه بل مناقضة له ، وهى استبدال بالعلم الموضوعى الحقيقى صيغا وصفية شكلية ، قد لا تتفق مع طبيعة الموضوع المدروس ! وباسم الحرص على الدقة العلمية الشديدة تنتهى هذه المحاولات الى تقليص التمايزات والاختلافات بين الظواهر الموضوعية ، الطبيعية منها والاجتماعية والابداعية بل ومحاولة طمسها . إنها إيديولوجية النزعة التكنولوجية رغم ادعائها التعالى فوق كل ايديولوجية ! وهى إيديولوجية وصفية لا تاريخية وبالتالى تجزيئية رغم محاولتها صياغة القوانين الكلية للهياكل الداخلية للظواهر عامة . وبتعبير آخر وبرغم مظهرها العلمى ونتائجها الإيجابية فى دراسة الظواهر المعزولة ،

فإنها إيديولوجية اخفاء التناقضات والصراعات الاجتماعية وراء صياغاتها الوصفية المتوازنة شكليا . وليست المحاولات المختلفة لفرض النموذج اللغوى على دراسة الابداع الأدبى ـــ باعتبار أن الابداع الأدبى يقوم أساسا على اللغة ـــ الا امتدادا لتلك المحاولات الوصفية القبلية لفرض المنطق الشكلى او الصورى على مختلف الدراسات باسم إقامتها على اساس علمى . ومن هنا جاء الطابع الشكلانى لهذه الدراسات ولا أقول الشكلى ، ومن هنا كذلك جاء الطابع العلماوى ولا اقول العلمى لهذه الدراسات .

وبرغم هذا كله فإن الجهود والاجتهادات المبذولة لاقامة الدراسة الأدبية على أساس علمى دراسة مشروعة بل وضرورية : على أن هناك فرقا بين هذا الاجتهاد المشروع والضرورى فى مجال الدراسة الادبية أو ما يمكن أن نسميه علم الأدب او البيوطيقا (علم الإبداع الأدبى) وبين النقد الأدبى . إن النقد الأدبى يستفيد بغير شك من هذه الاجتهادات المشروعة لاكتشاف ما هو عام فى الأعمال الأدبية . ولكن النقد الأدبى ـــ فى تقديرى ـــ عملية تطبيقية ، عليها أن تتكشف ما هو خاص ، متميز فى العمل الأدبى المحدد أو فى الأعمال الأدبية موضوع الدراسة . ولهذا فهو لا يقتصر على تحديد أو تبين ما هو عام (لو صح) فى العمل الأدبى المدروس بما يؤكد أدبيته ، بل يكتشف ما يتناقض مع هذا « العام » او ما يضيف اليه او ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة ، فلا حدود للابداع الأدبى . والنقد الأدبى لا يقف كذلك عند تحديد البنية الداخلية للعمل الأدبى تحديدا شكليا وصفيا ، بل يسعى عبر هذه البنية الداخلية الى تحديد دلالة وقيمة هذه البنية فى السياق الأدبى (الذاتى والتاريخى ، اى فى سياق الأعمال الأدبية الاخرى لمبدع هذا العمل الأدبى وفى سياق التاريخ الأدبى عامة) وفى السياق التاريخى الاجتماعى لبروز هذا العمل الادبى . ولهذا فالنقد الادبى ليس تحليلا وصفيا فحسب بل هو حكم دلالى تقييمى وإن استند الى التحليل الوصفى . ولهذا كذلك فهو ـــ

بالضرورة ــ فى تقديرى ــ موقف فكرى إيديولوجى وان تسلح بمنهج موضوعى ، لانه سيختلف باختلاف موقف الناقد من الدلالة ، من القيمة ، من السياق الاجتماعى التاريخى والادبى عامة . اى سيختلف تقييم العمل الادبى ــ لا لمجرد أدبية الأدب او عدم أدبيته كما يقال ــ من ناقد الى آخر . وبتعبير آخر ، إن النقد الأدبى ، مهما استند الى اجتهادات موضعية وموضوعية فى التحليل الوصفى للعمل الادبى ، ومهما تسلح بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الادب ، فهو فى النهاية موقف إيديولوجى مهما كان مدى اقتراب هذه الايديولوجية من الموضوعية او ابتعادها عنها . وعندما أذكر أن النقد الادبى هو بالضرورة موقف ايديولوجى ، لا أعنى بهذا أن الناقد يسقط إيديولوجيتهاسقاطا خارجيا على العمل الادبى الذى يدرسه ، وإنما أقصد أن موقفه من هذا العمل الادبى لن يكون مجرد موقف وصفى تحليلى وحسب وإنما يتضمن بالضرورة ــ ولو ضمنيا ــ تقييما لدلالته أيا كان هذا التقييم . ولهذا فليس هناك نقد أدبى إيديولوجى وآخر غير ايديولوجى ، بل كل نقد ادبى فهو ــ بهذا المعنى نقد إيديولوجى بالضرورة . ولهذا يختلف النقد الأدبى ــ فى تقديرى ــ عن المحاولات التى اشرت اليها من قبل لاقامة علم الأدب ، او إرساء الدراسات الأدبية على أسس علمية . ولهذا كذلك فان النقد الأدبى يمكن أن يصبح سواء بسواء كالابداع مادة لدراسة علم الادب . فإذا كانت تلك المحاولات لاقامة علم للأدب تسعى لاكتشاف القوانين العامة للابداع الأدبى ، فإنها تستطيع كذلك ان تسعى لاكتشاف القوانين العامة للممارسات النقدية ، ان صح ان الأمرين ممكنان بالمناهج المستخدمة فى المدرسة الهيكلية (البنوية) باجتهاداتها المختلفة .

خلاصة الأمر ، ان محاولات الدراسات العلمية للأدب باسم الهيكلية (البنوية) هى محاولات واجتهادات مشروعة وضرورية . ولكنها ليست هى النقد الأدبى . فكما أن « بيوطيقا » ارسطو (كتاب الشعر) فى تقديرى ليس كتابا

فى النقد الادبى ، بل هو جزء من محاولته العامة لتحليل وتصنيف الفعل والتعبير البشريين وتحديد قوانينهما العامة ، فكذلك « البيوطيقا » الجديدة ــ علم الابداع الأدبى ــ هى محاولة لاكتشاف القوانين العامة للابداع الادبى ، ولكنها ليست النقد الأدبى . حقا ، ان كتاب البيوطيقا لأرسطو قد اتخذ لفترة زمنية طويلة اساسا لا للنقد الأدبى أو لتقييم الأعمال الأدبية فحسب بل للإبداع الادبى نفسه ، فى وقت كانت فلسفة ارسطو تفرض نفسها على كل شىء من حركة الافلاك حتى الوحدات المسرحية الثلاث . ولكن ذلك لم يجعل من كتاب ارسطو كتابا فى النقد الادبى . وما أكثر ما حدَّت قوانين ارسطو العامة من انطلاق الابداع الادبى وتجدده . بل ما انطلق الابداع الادبى وتجدد فى العصر الحديث الا تمردا على هذه القوانين العامة ، مكتشفا ومبدعا قوانينه الجديدة المتوافقة مع الملابسات والخبرات الاجتماعية والتاريخية والثقافية الجديدة . وكذلك الأمر بالنسبة للبيوطيقا الجديدة (علم الابداع الادبى) التى أصبحت عند طائفة من الدارسين (واغلبهم من الباحثين الأكاديميين) أداة إجرائية كذلك للنقد الادبى ، بل كادت أن تصبح وحدها هى « النقد الادبى » وان تعتبر كل نقد ادبى لا يستند اليها نقدا ذوقيا او غير موضوعى او مجرد كلام ايديولوجى خالص وليس بالنقد الادبى اصلا !

وهكذا تحول النقد الادبى بحسب هذه الممارسة الى مجرد تحليل موضعى وصفى كشفا وتحديدا لنموذج مسبق ، ومعزولا عن كل سياق عام ، سواء كان سياقا ادبيا او اجتماعيا او تاريخيا . وبرغم ما فى بعض نتائج هذه الممارسات النقدية من اضاءات واغناءات فى قراءة النص قراءة باطنية ، فانها لا تطاول دلالته الكلية أو إبداعيته ، سواء على المستوى الذاتى او الاجتماعى او التاريخى . وهى ــ كما أشرنا ــ برغم منهجيتها التحليلية الوصفية الخالصة ــ بل نتيجة لهذا كذلك ــ تستبطن موقفا ايديولوجيا .

على اننا قد نجد فى كتابات « بارت » وخاصة الأخيرة ، تجاوزا لتلك الحدود الباطنية الشكلية او للنموذج الواحد ، ولهذا لعله ان يكون الناقد الادبى الوحيد بين هؤلاء الباحثين الاكاديميين من اتباع تلك المدرسة الهيكلية (البنوية) فى تفريعاتها المختلفة .

غير اننا خارج اطار تلك المدرسة ، قد نجد باحثا فرنسيا لامعا هو « ميشونيك » الذى يتعمق الدراسة الموضعية للنص ، فى أخص صفاته وأبسط. عناصره الايقاعية دون ان يعزله عن دلالته التاريخية . اذ أن تاريخيته ــ كما يقول ميشونيك ــ عنصر عضوى فى إبداعيته . وإذا كان « ميشونيك » قد اهتم اساسا بالشعر وايقاعاته واوزانه خاصة ، فان الباحثين السوفيتيين « باختين » و « لوتمان » قد اهتما بالابداع الأدبى والفنى عامة . وهما ــ على اختلاف منهجهما ــ امتداد متطور لمدرسة الشكليين الروس . على أنهما يتعمقان دراسة الهياكل الداخلية للنص الروائى او الادبى او الفنى عامة ، دون عزلهما عن سياق التاريخ الأدبى ، او السياق التاريخى الاجتماعى عامة . واذا كانت دراسات « باختين » تكاد تقتصر على دراسة الرواية ، فان « لوتمان » وان اهتم بالشعر وايقاعاته فانه يدرس بنية النص الفنى عامة ، سواء كان رواية أو شعرا أو رسما أو موسيقى ، ويكاد يرى فى هذه البنية الفنية بنية النسيج الحى مما يجعل المقارنة بين الفن والحياة ــ فى رأيه ــ لا مجرد تعبير استعارى بلاغى وإنما حقيقة مؤكدة .

والواقع انه ليس هناك خلاف حول أدبية الأدب او شروط النص الأدبى ، وانما الخلاف حول حقيقة هذا النص الأدبى ودلالته او حول منهج دراسته العلمية ، ومنهج النقد الخاص به .

ان الأدب نص او خطاب له خصوصيته الخاصة ، وهذه الخصوصية الخاصة للادب تكمن فى بنيته أو هيكليته أو صياغته اساسا . ولا خلاف على هذا . على أن الادب ليس مجرد بنية او هيكل أو صياغة خاصة فى ذاتها كما يقال . وإنما هو بنية او هيكل او صياغة دالّة . ولهذا فهو ليس معطى فى ذاته ، رغم خصوصيته بل هو معطى دالّ ، وبالتالى غير معزول عن معطيات أخرى . بل حتى الشجرة أو النهر او الجبل التى تُشبَّه بها خصوصية النص الأدبى أحيانا ليست معطيات فى ذاتها ، بل هى مرتبطة ومعلولة ومشروطة بعوامل نشأتها واستمرارها وما تحققه من تأثير . والنص الادبى كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته ، هو بنية داخل أبنية اكبر ، ولحظة داخل سياق زمنى وتاريخى ، وهو معلول لملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ، وهو معطى دال فعال مؤثر فى هذه الملابسات نفسها . ومعلوليته وعلّيته ووظيفته الفاعلة لا تنفى أدبيته . بل هو معلول وعلة ووظيفة فاعلة من حيث هذه الأدبية نفسها . ولهذا فدراسة هذه المعلولية وهذه العلية وهذه الفاعلية الوظيفية ضرورة علمية لتحديد معالم هذه الأدبية نفسها . والاقتصار على دراسة النص الادبى كمعطى فى ذاته ساكن ثابت معزول متعال هو قصور علمى فى دراسة ادبية هذا النص . ان البنية والصياغة التى تعطى للنص الأدبى أدبيته ، هى — كما ذكرنا — بنية أو صياغة دالة ، أى تاريخية . فكل دلالة هى دلالة مشروطة تاريخيا . والبنية او الصياغة من حيث أنها دالة فهى تاريخية كذلك . بل كل بنية أو صياغة هى دالة بالضرورة ، فلا توجد بنية فارغة أو صياغة خالية . كل بنية أو صياغة هى بنية وصياغة لدلالة . والبنية أو الصياغة فى العمل الأدبى هى التى تشكّل او تهيكل أدبيته من ناحية ، وتبرز دلالته الفاعلة من ناحية اخرى . ولهذا فهى ليست إطارا خارجيا او مجرد شكل ثابت بل هى عملية فاعلة منتجة للدلالة . ودلالة العمل الادبى ليست فى موضوعه وإنما فى تشكيل — أو صياغة — موضوعه بما يُفْضى إلى دلالة ، أو مضمون . والدلالة أو المضمون ليس معنى جزئيا فى النص الأدبى وإنما هو الدلالة

الوظيفية الشاملة وهو الاثر الموضوعى العام لهذا النص ، أو هو قيمته المضافة التى تتجاوز حدود عناصره المكّونة له . إن البنية أو الصياغة هى العلة الفاعلة فى تحديد الدلالة والمضمون . على أن الدلالة والمضمون هى العلة الغائية الوظيفية فى تحديد البنية او الصياغة . وهناك فى كل عمل ادبى هذه العلاقة الجدلية النشطة الفعالة بين الصياغة والمضمون . ولهذا تختلف الصياغات دائما باختلاف المضامين لا باختلاف المواضيع (وما اكثر الخلط بين المضمون والموضوع فى اغلب الدراسات الأدبية والكتابات النقدية) .

هناك اذن هذا القانون العام فى كل إبداع أدبى ، هو هذه العلاقة الجدلية بين الصياغة والمضمون . بين البنية والدلالة ، أو بتعبير آخر هو هذه العملية النشطة داخل البنية الدالة نفسها . على أن لهذا القانون العام او لهذه العلاقة الجدلية العامة خصوصيتها بالنسبة لكل عمل ادبى على حدة . ولا تتحقق هذه العلاقة العامة الا عبر ما هو خاص . وهذا ما يعطى لعمومية هذه العلاقة آفاقا لا حدود لتعددها وتنوعها وتجددها ، أو بتعبير آخر ، هذا هو ما يعطى لعمومية هذه العلاقة صفتها الزمنية والتاريخية المتنوعة ويحررها من الاطلاقية الجامدة . وإذا كانت الدراسة الأدبية — او علم الابداع الادبى (البيوطيقا) — تسعى حقا لتحديد القوانين العامة للابداع الادبى تحديدا علميا دقيقا ، فشرط علميتها هو تاريخيتها كذلك ، أى خصوصيتها المشروطة تاريخيا .

وهنا يبرز التمايز بين هذه الدراسة الأدبية وبين النقد الأدبى . فاذا كانت الدراسة الأدبية تستهدف الكشف فى ظواهر الإبداع الأدبى وأجناسه المختلفة عما هو عام كشفا يغلب عليه الطابع التحليلى والتقريرى فى إطار تاريخى شامل ، فإن النقد الأدبى يستهدف الكشف فى نص أدبى او نصوص أدبية محددة عما هو خاص كشفا يغلب عليه الطابع التقييمى والتفسيرى فى إطار زمنىٍّ محدد . لست

بهذا أقيم ثنائية استبعادية مطلقة بين ما هو عام وما هو خاص أو بين ما هو تقريرى وما هو تقييمى أو بين ما هو تاريخى شامل وما هو زمنى محدد ، او بين ما هو موضوعى وما هو ذاتى ، فما أبعد مثل هذه الثنائيات الاستبعادية عن الإبداع الأدبى خاصة وما اشد تداخلها وتواحدها فى الابداع الانسانى عامة . إنما أردت أن أشير الى اهم مظاهر التمايز النسبى بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبى والتى تبرز اساسا فى هدف البحث وفى منهجه دون أن أنفى ما بين الهدف والمنهج من تداخل وتماثل فى كلا المجالين فى كثير من الأحيان . ودون أن انفى كذلك أن الدراسة الأدبية النظرية قد تسعى لتأكيد او اختبار مفاهيمها فى نص ادبى واحد ، كما أن ممارسة النقد الادبى قد تنحصر فى دراسة نص واحد او اكثر بل قد تمتد الى مرحلة باكملها .

ولكن يبقى مع ذلك ما أشرنا اليه من تمايز واستقلال بين الدراسة النظرية الأدبية وبين ممارسة النقد الأدبى .

ولكن ألا يفضى هذا القول بتمايز النقد الأدبى واستقلاله عن الدراسة الأدبية إلى فقدان النقد الأدبى الأساس النظرى الدقيق لممارساته وتطبيقاته ، أو الى حرمان هذه الممارسات والتطبيقات من منهج اجرائى محدد ، بل وإلى جعلها اقرب الى الفوضى — او على الأقل — اقرب الى التذوق الانطباعى الذى لا ضابط له ؟ !

وهذا صحيح بغير شك ، ولكنى اتجاسر واقول بانه صحيّ كذلك إلى حد ما ! فليس هناك ما هو أخطر من خضوع النقد الادبى التطبيقى خضوعا اعمى للنتائج العامة للدراسة النظرية الادبية ! وما أخطر كذلك التعميم المتعسف لنتائج بعض تطبيقات النقد الادبى وجعلها معايير نظرية مطلقة . حقا ، من واجب

الناقد الادبى أن يستفيد فى ممارساته وتطبيقاته من نتائج الدراسة الادبية النظرية ، ولكن دون أن يجعل من هذه النتائج قيداً على حرية تفهمه وتقييمه للنص المحدد الملموس الذى يتناوله بالنقد . كما أن من واجب الدراسة النظرية للأدب أن تستفيد فى تعميماتها النظرية من نتائج تطبيقات وممارسات النقد الادبى ، ولكن دون أن تقع فى انتقائية مخلة وتجريبية مسطحة . هذا ما أعنيه بصحية تمايز واستقلال النقد الادبى عن الدراسة النظرية . وينبع هذا عندى من مفاهيم ثلاثة : **الأول** هو الطابع الابداعى للعمل الأدبى الذى لا ينبغى ان تحده أو تقيده معايير نظرية مسبقة او مطلقة .

والثانى هو أسبقية الممارسة على النظرية ، لا بمعنى الفصل بينهما أو بمعنى الأولوية العملية وإنما بمعنى ضرورة اختبار النظرية وإغنائها دائما بالممارسة . والمفهوم **الثالث** هو ما ينبغى ان تتسم به الممارسة النقدية — فى رأيى — من طابع تركيبى إبداعى يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة .

على أن هذا لا يعنى بالطبع الفوضى فى الممارسة النقدية أو الوقوف عند حدود التذوق الانطباعى الذى قد يكون بالضرورة مرحلة اولى من مراحل الممارسة النقدية . فلابد فى كل ممارسة نقدية جادة من أسس نظرية عامة ومن منهج عام فى البحث ومن أدوات اجرائية مستمدة من هذه الأسس النظرية والمنهجية ، ولكن دون التقيد الحرفى الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الاجرائية ودون تطبيقها تطبيقا تقنيا تعسفيا ، مما يقلص الابداع بل يطمسه ، ويخنق إمكانية الكشف عما فيه من جديد .

ولعله قد آن الاوان لكى نتساءل عن الاسس* النظرية والمنهجية والأدوات الاجرائية التى أتبناها وأتسلح بها فى هذه الدراسة النقدية التطبيقية التى أقدمها

لروايات « صنع الله ابراهيم » الثلاث . ولا شك أن الصفحات السابقة التى تعرضت فيها لنقد المدرسة البنيوية تتضمن مؤشرات عامة لتلك الاسس النظرية . وقد لا يكون هناك مجال فى هذا المدخل العام لكتاب فى النقد التطبيقى لمزيد من التفصيل والتعميق . وحسبى ان اعود فألخص هذه الأسس فى هذه الكلمات العامة . ان الأدب عمل منتج دال ، مشروط اجتماعيا وتاريخيا بملابسات نشأته وبفاعليته الدلالية . وهو ، من حيث انه عمل منتج دال ، إضافة الى الواقع . وهو ليس اضافة كمية بل إضافة كيفية ، ذلك أنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده وإنما هو بطبيعته الابداعية اضافة تجديدية إلى الواقع ، وقيمة مضافة الى هذا الواقع ، ولهذا كذلك فهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك اضافة تجديدية تغييرية بفضل إبداعيته ذاتها . على انه ليس اضافة تجديدية تغييرية الى الواقع باعتباره معطى ابداعيا فى ذاته فحسب ، بل هو اضافة تجديدية تغييرية الى الواقع بفاعليته الدلالية المؤثرة فى هذا الواقع عبر تذوقه وتأثيره الموضوعى عامة . وهى فاعلية ذات مضمون اجتماعى تاريخى بالضرورة . على أنها ليست فاعلية مؤثرة مقصودة قصدا من جانب المبدع وإنما تنبع أساسا بشكل مباشر وغير مباشر من البنية الابداعية للعمل الأدبى ذاته قصدها مبدعها أو لم يقصدها . والأدب يتجلى فى نص ادبى له خصوصيته التعبيرية . فهو بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمنية ولغوية وحدثيّة ودلالية متنوعة ومختلفة ومتداخلة وموحدة صياغيا فى آن واحد ، وذات دلالة عامة — او أكثر — نابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . وللنص الأدبى قانونه العام والخاص معا . فعموميته هى خصوصية أدبية الأدب ، وخصوصيته هى تنوع هذه الخصوصية الأدبية باختلاف وتعدد الأجناس الأدبية ، وتنوع الإبداع الأدبى فى هذا النص الأدبى أو ذاك ، فى هذه المرحلة التاريخية او تلك ، فضلا عن تجدد إمكانات الابداع الأدبى عامة وتفتحها الى غير حد ، بتجدد وتنوع المصادر والعوامل الذاتية والموضوعية للابداع الأدبى .

وفى ضوء هذا ، احاول ان استكمل الاجابة على الشق الثانى من التساؤل الخاص بمنهج التناول النقدى وأدواته الاجرائية .

والحق انه برغم هذه المؤشرات والأسس العامة التى ذكرتها لنظرية الأدب ، وبرغم ما أشرت اليه من توفر منطق داخلى خاص للإبداع الأدبى عامة ، فإن تعدد الأجناس الأدبية وتنوع الملابسات الاجتماعية والتاريخية ، فضلا عن الطبيعة الإبداعية ذاتها وما تصدر عنه من عوامل ذاتية وموضوعية ، تجعل من التعسف ، الاقتصار على تحديد صارم دقيق للمنهج والادوات الإجرائية ، التى تنطبق على الأعمال الأدبية عامة . فمنهج نقد الشعر يختلف عن منهج نقد المسرحية أو القصة أو الرواية . فضلا عن أن منهج نقد جنس أدبى واحد مثل الرواية قد يختلف باختلاف الأنماط الروائية . على ان هذا الاختلاف لا ينفى الاتفاق حول التوجه المنهجى العام الذى يمكن ان يتلخص فى : تحليل البنيات والعمليات البنائية الداخلية فى النص الادبى بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتقييمها فى اطار السياق التاريخى الادبى والاجتماعى على السواء .

وإذا كنت أدين بهذا التوجه المنهجى للمادية الجدلية فهو منهجها ، فان له فى نفسى جذورا أبعد من مرحلة تعرفى الحقيقى على المادية الجدلية . ففى اواخر الأربعينات كنا طائفة من خريجى قسم الفلسفة ـــ جامعة القاهرة ، نتحلق حول استاذ عظيم لنا هو الدكتور يوسف مراد ونشارك معه فى اصدار مجلة علم النفس التكاملى ، ولم تكن فى الحقيقة مجرد مجلة فى علم النفس ، بل كانت حلقة بحث ودراسة هاجسها الكشف عن منهج عام للدراسات النفسية يجمع فى صيغة واحدة بين منهج علم النفس الجشطلتى الذى يقوم على الدراسة الشبكية الطوبغرافية ، ومنهج التحليل النفسى الذى يقوم على الدراسة التكوينية الارتقائية . وكان هاجس استاذنا وهاجسنا معه هو هذا البحث عن صيغة تجمع بين الثابت والمتنامى ، بين

الجغرافى والتاريخى ، بين الفسيولوجى والنفس اجتماعى . ولقد عبر الدكتور يوسف مراد عن عناصر هذه الصيغة المنهجية فى كتابه « علم النفس التكاملى » . وفى العديد من مقالاته فى المجلة المذكورة . ولعلى اتذكر اننى كتبت فى هذه المجلة ــ ضمن مقال ــ اتساءل عن امكانية استخدام الدالة القضائية فى الرياضيات لدراسة الأشكال الشعرية ، باعتبار ان الدالة القضائية تجمع بين الصيغة الثابتة والصيغة المفتوحة القابلة للتغير . ولكن كان اكثرنا واقدرنا بين تلاميذ الدكتور مراد ــ تعبيرا عن هذه النظرية فى مجال علم النفس ــ هو الدكتور مصطفى سويف وخاصة فى كتابيه عن الابداع الفنى وعن تطور الطفل .

على اننى اعترف ان هذا المنهج التكاملى على ما بذل فيه من جهود عميقة ومبدعة كان يغلب عليه الطابع التوفيقى ، فلم يتمكن من الوصول الى كشف هذه العلاقة الحميمة العضوية بين المجال الطوبغرافى الشبكى والمجال التكوينى التاريخى وإنما ابقاهما فى دراسته الى حد كبير على نحو اقرب الى التوازن منه الى التفاعل والتداخل والتواحد . ولا شك أن تعرفى على المادية الجدلية وتشربى لمنهجها قد اعاننى على تخطى هذا التوازن وهذه التوفيقية الى حد كبير .

على ان الأمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى . فالمادية الجدلية ليست وصفة جاهزة تفتح المغلقات بمجرد تبنّيها . فالأمر يتعلق اولا واخيرا بحسن الممارسة وعمق الخبرة .

ان المادية الجدلية فى الحدود التى ذكرناها هى اذن توجهنا العام فى تناولنا النقدى لروايات « صنع الله ابراهيم » الثلاث . ويعنى هذا باختصار تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالتها فى اطار سياقها الاجتماعى والتاريخى . ونستطيع أن نحدد هذه البنيات على النحو التالى : بنية المكان ، بنية

الزمان ، بنية اللغات والأساليب والتقنيات ، بنية الأشخاص ، بنية الأحداث ، البنيات الصياغية الصغرى ، البنية الصياغية العامة ، بنية الدلالات الجزئية ، بنية الدلالة العامة . وبالطبع لا يتم الأمر على هذا النحو من التسلسل والترتيب ، بل ما أكثر ما تتداخل دراسة البنيات المختلفة.على أن تحليل البنيات وكشف ما بينها من تداخل ووحدة قد يفرض علينا ان نستخدم احيانا المنهج الاستقرائى الكمى ، واحيانا اخرى المنهج القياسى الاستخلاصى ، وقد نستعين ـ عرضا ـ ببعض الأدوات الاجرائية التى تستعين بها بعض الدراسات البنوية الشكلية . وإذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل الى الخارج ، اى الى كشف الخارج فيها ، اى كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالى الى تفسيرها وتقييمها ، أى تحديد موقفها الجغرافى تاريخيا ، فان دراسة الداخل ، وإن تمت من الداخل ، لا من الخارج ، أى دون فرض الخارج عليها بشكل مسبق ، فإنها تتم بالخارج بالضرورة أى بأجهزة ومفاهيم وادوات مصاغة خارجيا كما اشرنا من قبل . ليس هذا إقلالا من موضوعية البحث ، وإنما هو اقرار بأن البحث حتى من الناحية المنهجية الاجرائية مشروط بالضرورة تاريخيا واجتماعيا وثقافيا . ان التعرف على الداخل الأدبى سيتم بالضرورة بالخارج الثقافى والخارج الاجتماعى والتاريخى ، وسيتم تفسيره وتقييمه فى سياق هذا الخارج الثقافى والاجتماعى والتاريخى ، وبتحديد طبيعة علاقته فيه وموقفه منه . وهنا يبرز بالضرورة الطابع الايديولوجى للتقييم النقدى الذى يمكن ألا يتعارض مع موضوعيته ولا أقول علميته . ولست أزعم ان الصفحات القادمة هى تطبيق شامل دقيق لكل هذه المفاهيم النظرية والمنهجية والاجرائية . على أنها محاولة لتطبيق بعض هذه المفاهيم تطبيقا جزئيا فحسب اختبارا لصحتها ولكن دون محاولة فرضها فرضا على الممارسة النقدية . ذلك ان القراءة المنهجية المعمقة للنص هى التى سيكون لها الأولوية . ولعل هذا هو الذى دفعنى الى الاكتفاء بالحديث عن توجه منهجى عام لا عن منهج محدد ، والى الاشارة الى بعض عناصر التناول الاجرائى دون ان أصكّ صيغة أو أدوات

إجرائية صارمة محددة ، شأن الصيغ والادوات الاجرائية التى تمتلىء بها سوق « البيوطيقا » الجديدة التى اخذت تفرض تقنيتها على النقد الأدبى المعاصر ، والتى تكاد ألا تطمس القيمة الابداعية للنص الأدبى فحسب بل تطمس معها كذلك « الانا المبدع » الذى مهما استقل ابداعه عنه موضوعيا فهو امتداد لخبرته الذاتية ، فضلا عن أنها تطمس كذلك « الانا الناقد » الذى هو امتداد متبلور منهجيا للأنا القارىء « المتذوق » والذى لا سبيل الى الغاء وجوده الفاعل فى أية معالجة نقدية مهما كان مستوى موضوعيتها .

لم يبق لى بعد ذلك الا ان ابدأ قراءتى النقدية لروايات « صنع الله ابراهيم » الثلاث ، « تلك الرائحة » ، « ونجمة اغسطس » و « اللجنة » والتى أزعم منذ البداية أنها ليست ثلاث روايات مستقلة متميزة ، بل ثلاثية روايةٍ واحدة سواء من الناحية الفنية او الدلالية ، كما سوف يتضح ذلك ــ فيما أرجو ــ خلال الفصول القادمة ، وفى الفصل الختامى منها خاصة .

الفصـــل الأول

تلـــك الرائحـــة*

١ ــ العنوان ــ الرمز :

من بداية البداية فى بنية هذه الرواية الصغيرة (او القصة القصيرة الطويلة) سنجهد للتعرف على حقيقتها ، اى سنبدأ على التعرف عليها من عنوانها . وليس هذا تأكيدا للقول بأن الكتاب يعرف من عنوانه ، وإنما هى محاولة لتحليل وكشف المحاور الرئيسية للرواية . والعنوان قد يكون محورا رئيسيا ، بل قد يكون أحيانا المفتاح الرئيسى للبنية الدلالية العامة للرواية كلها !

وعنوان هذه الرواية « تلك الرائحة » يشكل جملة ناقصة تتكون من اسم اشارة للمفرد المؤنث البعيد ، ومبتدأ بغير خبر . وبهذا يكاد العنوان أن يكون تعبيرا تساؤليا . على أن « الكاف » فى « تلك » تعبر عن خطاب . فهو اذن اسم اشارة يتضمن خطابا موجها الى آخر . على ان هذه الاشارة الخطابية تشير الى « الرائحة » لا الى مجرد « رائحة » ، اى الى رائحة معرّفة بأل أى معروفة .

* سنقرأ هذه الرواية فى طبعتها الأولى الصادرة عام ١٩٦٦ والمصادرة .

ولهذا فقد لا نكون فى حاجة الى الاشارة اليها . ولو احتجنا الاشارة اليها وهى معرفة لعبرنا عن ذلك فى جملة تامة هى « تلك هى الرائحة » ، ولو احتجنا الاشارة اليها غير معرفة لقلنا « تلك رائحة » . وفارق كبير بين « تلك هى الرائحة » و « تلك رائحة » و « تلك الرائحة » . فالجملة الأولى والثانية جملتان تامتان واشاريتان تقريريتان ، اما الجملة الناقصة الثالثة فتساؤلية . وفى اطار هذه البنية الناقصة التساؤلية لا يصبح للرائحة المعرفة ــ المعروفة ــ غير معنى واحد هو الرائحة غير الطيبة ، وتصبح « تلك » لا مجرد اسم اشارة للبعيد مكانيا وانما للبعيد قيميا ومعنويا مما يسبغ على هذه البنية التعبيرية دلالة استبعادية استنكارية تأففية فى شكل خطاب تساؤلى . او لعل الاشارة الى البعيد قيميا ومعنويا التى نستشعرها فى « تلك » داخل هذه البنية التعبيرية قد توحى كذلك بالتساؤل عن مصدر تلك الرائحة ، أو التساؤل عن سر وجودها وسر السكوت عنها . ولكن اية رائحة ؟ ! ان الرواية بأكملها هى وحدها الكفيلة بالاجابة على هذا السؤال . ولكن لماذا لا نستقرىء التعبير الظاهرى على الأقل « للرائحة » عبر قراءة سريعة أولى للرواية كمدخل اليها ؟ لو فعلنا هذا لوجدنا « تلك الرائحة » فى تعبيرها الظاهر الجهير فى ثلاثة نصوص محددة من الكتاب هى :

١ ــ « وكنت متعبا واريد ان اذهب الى دورة المياه . واطلقت من ظهرى رائحة شمتها الطفلة . وقالت : رائحة كاكا . وتجاهلت الأمر . ولكنها عادت تردد رائحة كاكا . فجعلت اتشمم حولى واقول لها . اين ، حتى اختفت الرائحة » . ص ٤٧ .

٢ ــ « وجاءت اختى وقالت : المجارى فى البلد طافحة » ص ٩٩

٣ ــ « ومضيت فى اتجاه شارع سليمان ثم سرت فيه حتى الميدان . وكانت مياه المجارى تملأ الأرض . والمضخات منصوبة فى كل مكان تحملها من داخل

المحلات الى الشارع . وكانت الرائحة لا تطاق » . صفحة ١١٢ .

فى النص الأول نلاحظ ان الرائحة صادرة عن السارد نفسه الذى يسرد الرواية ، أى رائحة ذاتية لو صح التعبير . وهى رائحة كريهة بالطبع . كما نلاحظ اكتشاف الطفلة لها واصرارها على التصريح بوجودها وحرص السارد على تجاهل هذا الاصرار بل على ما يشبه انكار وجود الرائحة .

كما نلاحظ فى النص الثانى انه لا وجود لكلمة رائحة ، ولكن كلمة المجارى بديلة عنها ، وهنا تصبح الرائحة او مصدرها المادى ، مصدرا موضوعيا هو المجارى . على اننا نلاحظ القول « فى البلد » اى ان المجارى ليست طافحة فى بقعة محدودة بل فى البلد كلها بغير استثناء ، وبرغم ان كلمة « فى البلد » فى التعبير العامى المصرى قد لا تفيد الا المدينة المحددة أو القرية المحددة التى نعيش فيها ، الا انها قد تعطى ايحاء بمعنى أكبر هو الوطن كله . على ان هذا الادعاء لايمكن التحقق منه الا فى ضوء القراءة الشاملة الاكثر عمقا للرواية .

اما فى النص الثالث فنلاحظ أن الرائحة ذات مصدر موضوعى هو المجارى وانها مذكورة بوضوح وبوصف فاقع هو انها « لا تطاق » على أننا نلاحظ كذلك أن مكان مياه المجارى محدد هو ميدان « سليمان باشا » وهنا نخرج من واقع الرواية الى المرجع الواقعى الذى تشير اليه الرواية « ميدان سليمان باشا » يعنى وسط القاهرة ، بل أغنى مناطق القاهرة التجارية . ونلاحظ القول بان مياه المجارى تحمل « من داخل المحلات الى الشارع » كأنما هذه المنطقة التجارية الغنية هى مصدر المجارى ، مصدر الرائحة الكريهة : الا يعطى هذا للرائحة دلالة رمزية معنوية غير دلالتها الحسية الخالصة ؟ بل أكاد اقول دلالة طبقية ! على أننا قبل أن نجيب على هذا السؤال ، نشير إلى أن كلمة « الرائحة » نجدها فى موضع آخر

من الرواية تحمل صفة عكسية أى الرائحة « النظيفة » ويكون ذلك فى ارتباط بجسد امرأة . « ودفنت رأسى فى رقبتها . واستمتعت لحظة بنعومة جلدها على خدى ، وجعلت أتشمم رائحتها النظيفة » صفحة ٨٥ . ونلاحظ هنا ان رائحة جسد المرأة ليست رائحة عطرية جميلة ، بل هى رائحة « نظيفة » ، فصفة الرائحة هي صفة نظافة لا صفة جمال . وصفة « النظافة » هذه هى ما راح السارد « يتشممها » يبحث عنها فى جسد المرأة ، فى جسد الرواية ، فى جسد الحياة . يرى السارد فى المترو فتاة فيقول عنها « تبدو نظيفة جدا ، ولا شك انها استحمت قبل ان تخرج » ص ٧٢ . هل النظافة هى معيار الحكم عنده ؟ ! وعندما يُحضِر بعض اصدقائه فتاة ، ويأخذ فى البحث عن « جراب » لينام به معها تقول له : « انا نظيفة » اى غير مريضة بمرض من الامراض الجنسية . ولكنه يرفض ان يجعلها تقبّله ، كما يعجز عن ان ينام معها » صفحة ٩٠ . هل لأنه يرى انها غير « نظيفة » معنويا أو حتى جسديا ؟ ! ألا نجد الرائحة « النظيفة » ، رائحة جسد المرأة ، رائحة جسد الحب ، جسد الحياة ، هى البديل المقابل المناقض للرائحة التى لا تطاق ؟ ولهذا قد لايكون غريبا أن نتبين ان كلمات المياه والصابون والحمام والاستحمام من اكثر كلمات الرواية وعملياتها وأحداثها ترددا وتكرارا (حوالى ٥٢ مرة) .

وقد يكون يوسف ادريس محقا عندما يعترض فى المقدمة التى كتبها لهذه الرواية على تسميتها بهذا الاسم « تلك الرائحة » . اذ أنه يجد فى الرواية احساسا عاما طاغيا لا اسم له ، ويرى أن صنع الله ابراهيم قد فشل عندما سمى هذا الاحساس « تلك الرائحة » . فلا شك ان الرواية اكبر واعمق من عنوانها ، على انى ارى ان هذا العنوان « تلك الرائحة » وفى حدود التحليل الذى قمت به حتى الآن وتأسيسا على تلك العناصر التى أشرت اليها داخل الرواية نفسها يعد تعبيرا رمزيا عن واقع فاسد نعرفه ، نشمه ، نمارسه داخل الرواية ، كما يعد تعبيرا رمزيا

مكثفا عن حكم استنكارى رافض يتحرك كذلك داخل هذا الواقع الروائى ويسعى للتطهر منه . ولهذا قد يكون العنوان المناسب[1] للرواية .

على انى ما اريدان افرض هذا التحليل والتقييم منذ البداية ، ذلك أنه مجرد فرضية إجرائية تضىء لنا اضاءة مؤقتة . قراءة عنوان الرواية ، وسوف نقوم باختبارها طوال الخطوات القادمة لرحلتنا القرائية .

٢ ـــ البداية ـــ النهاية :

كما تبينت من القراءة التحليلية لعنوان الرواية ، أن هذا العنوان يكاد يعبر عن دلالة شاملة للرواية ، فانى أزعم أن الفقرات الأولى من مستهل الرواية تكاد أن تعبر كذلك عن بنية حركتها الصياغية العامة ، هذه الحركة التى تعطى لتلك الدلالة ملامحها الملموسة وعمقها الاجتماعى . فلنقرأ هذه الفقرات الأولى التى تستهل بها الرواية :

« قال الضابط ما هو عنوانك ؟ قلت : ليس لى عنوان . وتطلع الى بدهشة ! الى أين ستذهب أو تقيم ؟ قلت : لا اعرف ليس لى احد . قال الضابط : لا أستطيع أن اتركك تذهب هكذا . قلت : لقد كنت اعيش بمفردى . قال : لابد ان تعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة . ليذهب معك عسكرى . وهكذا خرجنا الى الشارع أنا والعسكرى . وتلفت حولى فى فضول . هذه هى اللحظة التى كنت أحلم بها دائما طوال السنوات الماضية وفتشت فى داخلى عن شعور غير عادى ، فرح أو بهجة أو انفعال ما ، فلم أجد . الناس

---

(١) ولهذا فقد أرى أن ترجمة العنوان إلى «The Smell of it» فى النص الانجليزى ترجمة غير موفقة .

تسير وتتكلم وتتحرك بشكل طبيعى كأننى كنت معهم دائما ولم يحدث شيء . وقال العسكرى : لنأخذ تاكسيا . وقلت فى نفسى انه يريد أن يتنزه على حسابى . وذهبنا إلى بيت أخى . وقال لى أخى على السلم انه مسافر ولابد أن يغلق الشقة . ونزلنا إلى صديقى . وقال صديقى : اختى هنا ولا أستطيع أن أقبلك . وعدنا الى الشارع . وبدأ العسكرى يتبرم . وبدت الشراسة فى عينيه . وقلت فى نفسى إنه يريد العشرة قروش وقال لا يمكن أن نظل هكذا . بنا الى القسم » (صفحة ١٧ — ١٨) .

تكاد هذه الفقرة ان تقول بشكل محدد ، انه فى اللحظة التى يخرج فيها هذا السارد للرواية من السجن فهو يعود اليه — لعله لا يعود الى نفس السجن الذى خرج منه ولكنه يعود الى سجن ما ، الى حجز ما ، الى تقييد ما لحرية حركته . حتى فى حالة خروجه من هذا الحجز الذى تشير اليه الفقرة السابقة ، فسيظل مقيدا فى مكان — فى مسكن — فى غرفة ، حيث تذهب الشرطة اليه كل ليلة لتتمم عليه كما يقال فى لغة الشرطة الرسمية . وتكاد بنية حركة الرواية كلها — كما سوف نرى — ان تكون هذه الحركة الدائرية : الخروج من « السجن — الحجز » الى العودة المتصلة اليه ، او بتعبير اخر ، حركة داخل سجن ، حرية داخل قيد . على أننا فى البداية نتبين كذلك أن هذا السارد الخارج لتوه من سجن والعائد لتوه كذلك الى نوع اخر من السجن ، ليس له عنوان ، ليس له أحد ، وأن الحرية التى خرج اليها لا تثير فى نفسه انفعالا — ربما لوحدته المطلقة — بل وأنه يعانى منذ البداية شعورا بأنه يسير فى عالم غير مكترث به ، سواء كان سجينا أو حرا . أخوه لا يترك له شقته ، وكذلك صديقه (وهنا نلاحظ انه يتحدث عن أخيه وعن صديقه حديثا مطلقا كانما يتحدث عن الأخوة والصداقة بشكل مجرد) والعسكرى الذى يرافقه يسعى لاستغلاله . هذه صدمة البداية التى تكاد ان تشكل طبيعة العلاقات بين الانا السارد وبين الآخرين ، بين

الأنا وعناصر واقع الرواية كلها . ونلاحظ أنه برغم الحوار المباشر والسرد التقريرى المباشر كذلك الذى يغلب على هذه الفقرة فهناك « وقلت لنفسى » وما يتبعها من تعبير تغلب عليه لغة التقييم لا التقرير ، وسوف تنفجر هذه اللحظة الباطنية بعد ذلك طوال الرواية فى ازدواج مع السرد التقريرى بغير ان تبدأ بكلمة « وقلت لنفسى » بل تأخذ كتابتها الطباعية شكلا آخر غير شكل اللغة السردية التقريرية . بعد هذه الخطوات والفروض التمهيدية ننتقل الى اختبارها فى قلب الرواية فى ابعادها الرباعية التالية : المكان ، والزمان ، والانا السارد ، واللغة .

٣ ــ ازدواجية المكان :

من الصعب ــ ان لم يكن مستحيلا ــ الفصل بين المكان والزمان فى أية دراسة . فمجرد التواجد فى المكان هو استمرار زمنى ، والتحرك فى المكان إنما يتحقق فى زمان . والزمان بدوره لا قوام له بغير المكان ، بل هو مقياس الحركة فى المكان . ولكننا من الناحية المنهجية البحتة قد نبدأ بتناول بنية المكان ودلالتها فى هذه الرواية . وسنتناول فيها بالضرورة زمنية هذا المكان ثم نعود فى فقرة اخرى لنتناول بنية زمنية الرواية ودلالتها .

هناك فى الحقيقة اكثر من مستوى للمكان أو الفضاء فى هذه الرواية ، وإن وجدنا جوهرا واحدا لكل هذه المستويات . أما المستوى الأول فهو المكان الإطار والمكان المرجع . إننا داخل الرواية نتحرك فى مدينة القاهرة وإن كنا نسكن فى ضاحية مصر الجديدة (هليوبوليس) وسارد الرواية يتحرك دائما بين مسكنه فى مصر الجديدة ، والقاهرة ، وداخل القاهرة ، بين بيوت اقربائه واصدقائه ، ومكان الجريدة التى يتطلع الى العمل فيها . كما يتحرك الى بعض الشوارع المهمة اجتماعيا ، كميدان سليمان باشا ، أو عائليا ، كشارع الفجالة .

اما المستوى الثانى للمكان فهو جزء من هذا المستوى الأول : إنه شقته التى يسكنها في مصر الجديدة ، بل يكاد أن يكون السرير داخل هذه الشقة الذى يقضي فيه السارد أغلب وقته . على أن هذا المستوى الثانى للمكان يمتزج امتزاجا كاملا بالزمان ، ذلك أن سارد الرواية ينبغى ان يتواجد فيه دائما قبل غروب الشمس انتظارا للعسكرى الذى يمر عليه كل ليلة « للتتميم » على وجوده . وهذا ما يعطى للمكان مستوى ثالثا هو انه ليس مشروطا موقعا فحسب بل هو مشروط زمنيا كذلك انه مشروط موقعا بالتواجد داخل القاهرة كإطار داخل غرفته فى مصر الجديدة تحديداً ، ومشروط زمنيا بالتواجد فيه قبل غروب الشمس . فهو لا يستطيع مثلا ان يحضر حفل زواج اخته لان هذا الحفل سيكون ليلا (ص ١٠٢) . وهذا ما يجعل الدلالة العامة للحركة المكانية في هذه الرواية هو الحركة المقيدة مكانا وزمانا . فالسارد يتحرك طوال الرواية من غرفته في مصر الجديدة الى القاهرة ، فإلي غرفته فى مصر الجديدة قبل غروب الشمس ـــ إننا في حالة متصلة من الخروج والعودة حركة متصلة ولكنها محتجزة مقيدة ابدا . انها حركة متكررة ، دائرية ، محاصرة . ولكنها كذلك حركة مجدبة ، لا تفضي الى شيء ، لا تفضي الى جديد . حركة بلا جدوى وبلا طائل . وما اكثر ما يلتقى السارد خلال حركته باصدقاء قدامى ، بصديقات ، باقرباء ، بقريبات ، برفاق ، بعيون جميلة مجهولة ، ولكن لا شيء يتركب منها ، لا شيء يتكون ، لا شيء يشكل علاقة متصلة او جديدة . انه يبحث عن حب عن حنان ، عن عمل ، عن ابداع ، ولكن لا شيء يتحقق غير هذه « الحركة ـــ البحث » . إنها حركة حرة جدا ولكنها مقيدة جدا ، فى مكان فضفاض متسع جدا ، ولكنه ضيق محدود جدا ، ملىء بالناس ، ولكن ليس فيه أحد . ولهذا نكاد نجد أن كلمة مثل الباب وما يرتبط بها من افعال واحداث مثل فتح ، واغلق ، دق الجرس ـــ كثيرة الترداد فى الرواية . كما نجد كذلك كلمات كثيرة الترداد مثل غرفة وحجرة وشقة ومنزل ومدخل البيت ، النافذة ، الشباك . الى غير ذلك . وكما بدأت الرواية في فقرتها

الاستهلالية بخروج السارد من السجن وعودته الى شكل اخر من اشكاله فان اخر جملة فى الرواية هى كذلك العودة الى حيث اتى ، العودة الى عالمه المقيد . « ثم اتجهت الى محطة المترو » ص ١١٨ عائدا الى شقته فى مصر الجديدة لان موعد العسكرى كان قد اخذ يقترب . ان الحركة الدائرة المجدبة المحاصرة هى المستوى الجوهرى للمكان في هذه الرواية . ولكن في مواجهة هذا « المكان ـــ القيد » هناك « المكان الحرية » وهو مكان أو فضاء متخيَّل ليتحرر فيه السارد من قيده ليتحرك بحرية عبر ذكرياته واحلامه وتأملاته مستخدما لغة اخرى غير اللغة المكانية التقريرية ، هي اللغة الغنائية الحلمية ... وهكذا يزدوج المكان في الرواية ، بين مكان أفقى محتجز ومكان متخيَّل متحرر متعامد على المكان الأفقى . ولهذا يأخذ هذا المكان المتخيَّل شكلا متميزا فى الطباعة .. ومع هذا الازدواج المكانى ، يتم ازدواج لغوى كذلك ، كما سنتحدث بعد ذلك بالتفصيل . بل يكاد يسود هذا المكان المزدوج ازدواج لونى يكاد يقتصر على اللونين الأبيض والأسود . انه عالم البياض والسواد باستثناء اشارات عابرة الى فستانٍ برتقالى او خد أحمر او بقع صفراء الى غير ذلك . انه مكان بلا ألوان غير هذين اللونين المسيطرين . ولهذا فهو مكان لا وجود فيه للطبيعة اللهم الا وقفة تأمل عابرة امام النيل ص ١١٠ ـــ ١١١ .

٤ ـــ الزمان بين الازدواج والتناقض :

زمان الرواية كمكانها أو فضائها يتكون من مستويات متعددة . وهو زمان ـــ كما اشرنا فى الفقرة السابقة ـــ مندمج في مكانها . ولكننا نستطيع منهجيا أن نحدد مستوياته الخاصة كما فعلنا بالنسبة للمكان . ولعل الملاحظة الأولى هى ان الرواية لا تنقسم فصولا ، بل هى حركة واحدة متصلة خالية من أى تقطع زمنى . فليس هناك وثبات زمنية على الاطلاق بل نحن ننتقل بشكل متصل من اليوم الأول

الى اليوم الأخير فى الرواية ، نستيقظ ونتحرك ثم نعود لننام ثم لنستيقظ ونتحرك ونعود ، وهكذا خلال عشرة أيام ليس بينها انقطاع واحد . ولكننا لا نكاد نستشعر هذه الأيام العشرة او الانتقال من يوم الى اخر الا بشكل عابر ، لانه لا يكاد يضيف جديدا متميزا . فخلال جريان حركة الرواية وحركة أحداثها — ان كان فيها أحداث — نتعرف على بداية يوم جديد بكلمة « وجاء الصباح » او « وفى الصباح » او « وعندما فتحت عينى فى الصباح » وهكذا — كما نتعرف على نهاية اليوم بكلمة : « ونمت » او « ورحت فى النوم » وهكذا — والرواية حريصة حرصا دقيقا على ذكر الاستيقاظ صباحا ، والنوم ليلا ، على نحو رتيب . على أن هذا الزمان الخطّى الافقى المتصل الجريان نحو المستقبل فى الرواية يقطعه من حين لآخر زمان مختلف نستطيع ان نسميه — كما فعلنا فى فقرة المكان — بالزمان العمودى ، هو زمان الذكريات والأحلام والتأملات . وهو دائما رد فعل لعناصر الزمان الأفقى ، ولما توحيه وتستثيره من ذكريات الماضى . على أننا لا نشعر بمستقبلية الزمن الأول رغم جريانه الأفقى نحو المستقبل بل نشعر بدائريته وتكراريته الرتيبة ، على حين أننا نشعر بباطنية الزمن الثانى وبماضيته لو صح التعبير ، هذه الباطنية والماضية التى تسبغ على لغة التعبير عنه رفيفا غنائيا يحرره من قبضة الرتابة التكرارية للزمن الأول ، ويتزاوج هذان المستويان من الزمان مع مستويىْ المكان الدائرى والحلمى اللذين اشرنا اليهما في الفقرة السابقة ليتكون منها مفهوما مزدوجا للمكان والزمان فى الرواية . ويكاد هذا الازدواج فى المكان والزمان أن يشكل جوهر مفهوم المكان والزمان فى الرواية . ولعله ان يكون مدخلا كذلك الى تحديد البنية العامة الصياغية والدلالية للرواية كلها .

على ان للزمان فى الرواية مستويات اخرى غير هذا المستوى التجريدى الذى أشرنا اليه . فهناك أولا ما يمكن ان نسميه الزمان الخارجى أو الزمان الإطار ، أو الزمان المرجع ، وهو زمان لا تحدده الرواية تحديدا صريحا ، ولكننا

نستطيع أن نتبينه داخل الرواية من بعض الفقرات التى تخرجنا بالضرورة الى سياقها التاريخى الخارجى . وذلك مثل : « وعندما تركنا ميدان رمسيس سار بجوارنا قطار فى نفس الاتجاه ، وكان ممتلئا بالجنود العائدين من اليمن ، وكانوا يهللون من النوافذ ويهتفون ويلوحون بايديهم . وعندما اصبح المترو فى حزائهم ازداد حماسهم وهم يتطلعون الى ركاب المترو » (صفحة ٧١) . ــ « وقالت اختى ان نهاد خطبت الى مدير فى القطاع العام » (صفحة ١٠١) .

فمن هذه الفقرات ندرك اننا فى منتصف الستينات . فحرب اليمن قد بدأت عام ١٩٦٢ والقطاع العام لم يتشكل الا بعد التأميمات الكبرى عام ١٩٦١ والتى اخذ العمال يشتركون فى مجالس ادارات شركات القطاع العام تأسيسا عليها .

على أن هذا الزمان المرجع أو هذا الإطار الخارجى الزمنى ليس إطارا مفرّغا ، أى ليس مجرد توقيت ، بل هو إطار زمنى ذو دلالة وطنية واجتماعية بزمنيّته هذه . إنه يشير الى مرحلة التأميمات الكبرى ضد الرأسمالية المصرية الكبيرة ورفع شعار الاشتراكية العلمية ، ويشير إلى مرحلة الصدام الحادة مع الرجعية العربية التى كانت حرب اليمن تعبيرا عنه ، فضلا عن أنه يشير الى مرحلة المواجهة الحادة كذلك مع الامبريالية الأمريكية . على أنه داخل هذا الاطار المرجعى الزمنى المحدد للرواية بكل ما يتضمنه من قيم وطنية واجتماعية ونضالية ، كان يجرى الزمان الدائرى ــ المحاصر ــ المقيد المجدب ، الذى عرضنا له فى الأسطر السابقة ، مما لا يشكل مجرد ازدواج فى بنية زمان الرواية فحسب ، بل يفجر تناقضا دلاليا بين الزمان الخارجى المرجع ، والزمان الداخلى المُعاش . وهو تناقض يتخذ مظهرين فهناك أولا هذا التناقض الذى أشرنا اليه بين الزمان الاطار والزمان المعاش لسارد الرواية والذى نتبينه كذلك فى ذكريات السارد الخاصة باحمد الذى كان سجينا

معه ، ولكنه لاقى مصرعه خلال التعذيب . « وضربوه على راسه . وقالوا له : اخفض راسك ياكلب واخذوا ينادوا علينا ثم نادوا عليه . وكانت هذه اخر مرة رايته فيها » (صفحة ٢٨) (ولعل كلمة : « اخفض راسك ياكلب » أن تكون إشارة مرجعية عكسية الى « ارفع راسك يااخى » تشير الى الزمن الاطار مع ابراز التناقض الدلالى معه) . كما نتبين كذلك هذا التناقض الدلالى نفسه بين الزمان الإطار وبين الزمن الداخلى المعاش « لمجدى » الصديق الذى يلتقى به السارد في مقهى ويبدو انه رفيق مناضل آخر خرج كذلك من السجن . يقول للسارد « الجميع أولاد كلاب » ص ٦٧ . ويقول عنه السارد فى حديث باطنى « وقد قدم كل شيء لديه . لكنه مهزوم فى لعبة لا تعرف الرحمة » ص ٧١ على أننا نتبين ثانيا تناقضا من نوع آخر ، إنه تناقض مزدوج ، تناقض مع الزمان الإطار وتناقض مع الزمان المعاش للسارد . ويبرز هذا التناقض فى زمان اجتماعى سائد معاش عبر الرواية كلها ، ونقيض لكلا الزمانين . انه زمان الممارسة الاجتماعية العامة داخل الزمان الاطار . ولنضرب بعض الأمثلة :

ـــ وقال خطيب اختى انه كان يبحث طوال اليوم عن السخان وانه اشترى الثلاجة .. وقال هل يعرف احدكم شخصا مسافرا ليأتى له بريكوردر . ص ٥٥

ـــ وتوقف السائق فى الطريق ليضع قطعة حشيش فى فمه ويشرب الشاى . ص ٥٧

ـــ وقالت نهاد : امريكا رائعة . ص ٥٨

ـــ وقال الأب : « ان الرأسمالية افضل » ص ٦٠

ـــ وقال عادل : انه بعكس الموظفين الآخرين لا يرتشى وقالت زوجته : خيبة . ص ٦٥

ـــ وقال العسكرى : تأخرت واخرجت علبة السجائر . ولكنه هز راسه وقال : من الممكن ان تقضى هذه الليلة فى الحبس . واخرجت له عشرة قروش ص ٧٥ ـــ ٧٦ .

ـــ وتناولت جدتى الترانزستور وقالت : جاء ميعاد الرواية . واعلن صوت رصين فى الراديو احدى حلقات الشبح الاسود . وبدات الحلقة بصبى.يسأل فى صوت باك : كيف يستطيع الحياة بعد ان علم ان أباه هو القاتل ص ١١٦ ـــ ١١٧ .

بهذه الأمثلة وبعشرات غيرها مما تمتلىء بها صفحات الرواية نستشعر بزمان اجتماعى قوامه الفساد وروح الاستهلاك والتطلع الى الغرب الرأسمالى والانشغال بثقافة التسطح والمغامرة . وهو زمان اجتماعى متناقض دلاليا مع الزمان الاطار ، زمان الشعارات الاشتراكية والاجراءات التقدمية ، كما يتناقض دلاليا كذلك مع الزمان المحاصر الذى يعيشه السارد .

هكذا يبرز اكثر من ازدواج وتناقض فى بنية الزمان ودلالته فى الرواية . فهناك الازدواج بين الزمان الأفقى الرتيب والزمان العمودى الحلمى ، ثم هناك التناقض بين الزمان الأطار المرجع والزمان الدائرى المحاصر من ناحية والزمان الممارس اجتماعيا من ناحية اخرى . وقد سبق أن أشرنا الى الازدواج فى بنية المكان . وسوف نتبين هذه الازدواجات والتناقضات نفسها فى علاقة الأنا السارد بالآخرين .

٥ ـ الأنا والاخرون :

ان الأنا السارد للرواية ليس مجرد سارد لأحداثها إن كانت لها احداث ، وإنما هو محورها وبطلها إن كانت له بطولة . وهو بلا اسم وبلا ملامح . على اننا نستطيع ان نتبين بعض معلومات عنه . فهو صحفى ذو اتجاه سياسى يسارى ويتطلع الى ان يكون كاتبا قصصيا . ونحن نلتقط هذه المعلومات طوال النسيج الممتد للرواية . نلتقطها من خروجه من السجن ، من الرقابة المتصلة المفروضة عليه ، من ذكرياته السجنية مع « أحمد » ، من تردده على الجريدة بحثا عن عمل ، من لقائه مع الرفيق « مجدى » ، من محاولاته المتكررة الفاشلة للكتابة ، من قوله لنهاد بانه يكتب قصصا ص ٥٨ . ونستشعر كذلك انه رغم علاقات متعددة تربطه بالآخرين فهو وحيد أو على حد تعبيره « ليس لى أحد » . وكى نستطيع ان نحدد طبيعة هذه الوحدة لابد ان نحدد طبيعة علاقته بالآخرين أو بتعبير اخر ان نرسم خريطة علاقته بالشخصيات داخل الرواية التى يمكن ان نحصرها فى العلاقات التالية :

١ ـ علاقة قرابة مباشرة أو غير مباشرة
٢ ـ علاقات صداقة أو علاقات رفاقية
٣ ـ علاقات عابرة
٤ ـ علاقات حميمة أو علاقات حب
٥ ـ علاقات عمل
٦ ـ علاقات مع السلطة

على أن هذه العلاقات هى علاقات مسطحة للغاية ليس فيها عمق أو حرارة باستثناء علاقته القديمة التى نستشعرها فى ذكرياته مع « أحمد » وامتداد

حرارة هذه العلاقة وعمقها فى لقائه مع زوجة احمد وابنته « منى » فور خروجه من السجن ، فضلا عن علاقة حب غامضة مع نجوى وبقايا علاقة حب قديم مع سامية ، على أنها قد تزوجت (ولا مكان لاحد آخر فى قلبها الان) ص ٤٨ . أما علاقاته العائلية المباشرة أو غير المباشرة فليس لطرف من أطرافها أسماء أو ملامح . فهناك أخته التى لا اسم لها وهناك خطيبها المتطلع الى المجتمع الاستهلاكى . وهناك « أخوه » بلا اسم ايضا وهو رجل ميسور الحال غير متطلع الى الثروة ، وهناك « أبوه » الذى مات دون أن يسأل عنه . وهناك « أمه » التى ماتت قبل ايام دون أن يراها والتى يبدو أنها كانت غير طبيعية عقليا ، وما كانت تحب أن ترى احدا من اقربائها (ص ١١٨) ، وهناك جدته وخالته وابنة عمته وحسنية صديقة اخته وخالها وخطيبها . وهى جميعا علاقات وشخصيات مسطحة بلا ملامح وبلا عمق ليس بينه وبينها مودة أو تفاهم . إنه عالم آخر متطلع الى الثروة متناقض فى ممارساته الفكرية والعملية — فى معظمه — مع شعارات النظام القائم . والى جانب هذه العلاقات هناك علاقات الصداقة او العلاقات الرفاقية او علاقات العمل سواء مع نهاد وأمها وأبيها ، أو مع مجدى أو مع سامى ، وهى على نفس المستوى من السطحية . ولعل الشخصية الوحيدة التى استشعر « الأنا » ازاءها بشكل عابر وفى لقاء عابر برغبة فى الزواج هى وصيفة أم نهاد ، قائلا (هذه طبقتى) ص ٦٢ . على أنها كانت فكرة عابرة وتبرز احساسا طبقيا اكثر مما تعبر عن عاطفة . وهناك كذلك لقاءات أخرى عابرة عديدة بشكل مباشر أو غير مباشر مع شخصيات مثل الرجال الذين التقى بهم فى الحجز فى اليوم الأول لخروجه من السجن وكان بعضهم يمارس الجنس مع صبى نائم فى الحجز معهم . ومثل العاهرة التى أتى بها صديق الى بيته ، والفتاة الجميلة التى تسير بالقرب من المترو والتى تبين أنها عرجاء ، والفتاة العوراء التى لاترى رجلا حتى تبكى والتى التقى بها في بيت زوجة أحمد ، والعجوز قريب ابنة عمته الذى يسكر دائما والذى تضربه زوجة ابنه ، ويذكّره بأبيه . وتأتى اخيرا علاقته مع السلطة التى

تتمثل فى العسكرى الذى يجيئه كل ليلة طوال الرواية « ليتمم » عليه . وهى علاقة خارجية ولكنها ضاغطة تفرض على عالمه حدود حركته المكانية ـــ الزمانية .

ان هذه الشخصيات والعلاقات كما أشرنا مسطحة خارجية بلا اعماق وبلا ملامح ، بلا مودة ولا تفاهم بينها وبين الأنا السارد . حتى علاقته مع زوجة أحمد وابنته منى وحبيبته نجوى وحبيبته القديمة سامية وأسرة نهاد ، فإنها رغم ما فيها من مودة نسبيا فإننا نستشعرها كذلك علاقات عابرة لا استمرار لها ، ولا عمق فيها . وهكذا لا تكاد تقوم بين « الأنا السارد » والآخرين والمجتمع حوله أية علاقة حميمة عميقة . ولهذا يصدق « الانا السارد » عندما يقول فى بداية الرواية للضابط « ليس لى احد » .. ان مسافة تفصله عمن حوله وتجعله فى غربة عنهم . ولهذا يكاد ان يكون هو فى طرف والعالم من حوله فى طرف آخر بعيد رغم ما يتم بينهما من لقاء أو ـــ بالأصح ـــ تماس عابر مسطح . وبين هذين الطرفين تقوم ثنائية استبعادية بين الأنا السارد الباحث عن الحب ، عن العمل ، عن الكتابة ، وبين الآخرين سواء كان هؤلاء الآخرون هم السلطة الضاغطة القامعة ـــ رغم شعاراتها وممارساتها الوطنية والتقدمية ـــ التى تفرض حصارا على الأنا . أو كانوا أفراد هذا المجتمع المحيط المستغرق فى متعه الاستهلاكيه أو فى تطلعه الى الثروة . على أنه فى المسافة المتباعدة بين هذين الطرفين ، بين الأنا وهؤلاء الآخرين نجد عالماً غامضا هم الناس فى الطرقات ، فى المترو ، يتزاحمون ويتحركون يقول عنهم « الانا السارد » « كل الناس أراهم فى الشارع وفى المترو متجهمين دون ابتسام ولاى شيء نفرح » (ص . ٥) ومن قلب هذا العالم الغامض نلتقى ذات مرة بفئة اجتماعية واضحة ومحددة منهم . « فى إحدى المحطات هجم على المترو عشرات من العمال العائدين إلى منازلهم ، وشقوا طريقهم بين الزحام . وقف أحدهم امامى . كانت عيناه محمرتين . واستند اخر على مسند مقعد وسرح من النافذة وبدأ ينام . وعندما تطلعت اليه بعد لحظة كانت رأسه تهتز مع حركة المترو وتصطدم بالمسند

كل مرة وهو غارق فى النوم » (ص ٦٣ والتخطيط لنا) .

فى هذا الواقع الروائى الذى يقف فى طرف منه « الأنا » مغتربا داخل نفسه محاصرا من السلطة ، باحثا بغير جدوى عن حب ، عن علاقة انسانية ، عن عمل ، عن كتابة ، وفى طرف آخر منه يقف المجتمع غارقا فى ملاذه وتطلعاته الاستهلاكية ، على حين تبرز هذهالفئة الاجتماعية المنتجة ، العمال ، عائدين من عملهم مرهقين منهكين لتكشف لنا ــ بشكل أعمق فى قلب هذا الواقع ــ التناقضات الصارخة بين شعاراته وسياساته الإطارية . وبين ممارساته الاجتماعية الداخلية . على أنها تناقضات متوازية متعايشة متجاورة ــ ان صح التعبير ــ وليست تناقضات يحتدم الصراع فيما بينها . ان « الأنا السارد » رغم انه محور الرواية كلها ، إلا أنه محور يتحرك ولا يحرك على عكس إله ارسطو الذى يحرك ولا يتحرك ! انه لا يكاد يدير حديثا أو يعمق حوارا أو يعبر عن رأى أو يحرك حدثا أو يفعل شيئا غير الزيارات للأهل والاصدقاء والمعارف . حتى الجنس كان يحققه فى شكل ملامسة خارجية ، دون إشباع كامل أو فى شكل عجز عن الممارسة أو فى شكل ممارسة ذاتية استمنائية ، ولكنه كان فى بحث دائم عنه كشكل من أشكال التحقق الذاتى والخلاص . إنه يرقب ويتأمل ويتذكر ويتعطش الى الجنس والحب وهذا هو موقفه ، وهو يحاول ان يكتب الواقع كما يتلامس معه ، وهذا هو فعله . ان الكتابة هى فعله فى هذا الواقع وهى بناؤه اللغوى لهذا الواقع كذلك بكل ما فيه من ازدواج وتناقض .

٦ ــ ازدواجية البنية اللغوية :

تتكون البنية اللغوية للرواية من مستويين كما أشرنا منذ البداية . فهناك لغة السرد التفصيلى التقريرى المباشر وهناك لغة الحلم والتأمل وتذكر الماضى التى

هى أقرب ان تكون لغة غنائية . والرواية فى طباعتها تميز بين المستويين اللغويين ، فالمستوى الأول مطبوع بشكل عادى فى اسطر متصلة ، اما المستوى الثانى فمطبوع على نصف الصفحة فقط ، واسطره مخطط تحتها وهى دائما بين قوسين . وتبرز لغة السرد التقريرى فى شكل جمل فعلية قصيرة للغاية فى كثير من الأحيان وتحرص على ذكر تفاصيل صغيرة لا اهمية لها : ولنضرب مثالين سريعين على ذلك :« واخذت ملابس نظيفة . ودخلت الحمام . واغلقت الباب خلفى . وخلعت ملابسى . ووقفت عاريا تحت الدش . ثم دلكت جسمى بالصابون . وفتحت الدش فوقى . الخ الخ » ص ٢٣ ــ ٢٤ .

« وفى الصباح خرجت . واشتريت الجرْنال وزجاجة لبن صغيرة وخبزا . وعدت فغليت اللبن . ووضعت فيه السكر . ثم غمست الخبز فى اللبن وقرأت الجرنال . ثم خرجت وركبت المترو » ص . ٦٧ .

ولعلنا نجد تفسيرا لهذه اللغة التقريرية التفصيلية داخل الرواية نفسها . ففى لحظة من لحظات عجزه عن الكتابة ، يتناول « الأنا السارد » مقالاً عن رأى « موباسان » فى الأدب وما يجب أن يكتب يقول فيه :« إن موباسان قال إن الفنان يجب أن يخلق عالما أكثر جمالاً وبساطة من عالمنا . وقال إن الأدب يجب أن يكون متفائلا نابضا بأجمل المشاعر » . (ص ٧٦) ويعود « الانا السارد » بعد قراءته ذلك محاولا الكتابة ولكنه يعجز كذلك ، فيغمض عينيه ويأخذ فى تصور جسم فتاة وامتدت يدى الى ساق .. وجعلت اعبث بجسمى واخيرا تنهدت وارتميت فى مقعدى متعبا وأنا احدق فى الورقة بنظرة فارغة .» (ص ٧٧) وتكاد هذه السطور أن تعبر بشكل ضمنى لا عن عجزه عن الكتابة بالطريقة التى يقول بها موباسان بل رفضه لها بل إدانته الرمزية لها باعتبارها نوعا من الاستمناء ! وقد أشير كذلك الى موضوع آخر يقول فيه « وجلست اقرأ فى

كتاب فان جوخ (ص ١١٣) . وفى تقديرى ان اختيار فان جوخ ليس اختياراً اعتباطيا ، فهو الثائر على التعابير الكلاسيكية .

لعلى اغالى فى تفسيرى لهذين النصين ، على ان المستوى السردى التقريرى للغة الرواية هو محاولة للتعبير عن الواقع كما هو بغير تزويق . ولعل هذا يفسر تعبيرها الصريح عن العلاقات الجنسية وعن بعض مظاهر السلوك غير الاجتماعية (مثل الرائحة التى خرجت من الانا السارد) كما يفسر استعمال بعض التعابير العامية ولا اقول الأخطاء النحوية ! انه بغير شك رفض لمنهج الكتابة التزويقية التفاؤلية الكاذبة ، الذى قد يكون نتيجة تأثر بكتابة هيمنجواى او بمدرسة الرواية الجديدة فى فرنسا على اختلافهما . ولكن دلالته التعبيرية فى تقديرى ليست هى مجرد البعد عن التزويقية أو مجرد تقليد هيمنجواى او المدرسة الفرنسية . إنها لغة موظفة توظيفا أسلوبيا للتعبير عن هذه المسافة التى تقوم بين « الأنا السارد » وبين الواقع الذى يعايشه ولكنه لايعيشه بشكل حميم . ولهذا تكاد تختفى التشابيه والاستعارات ومختلف ظواهر التوصيف الزخرفى والترميز . وتكثر أفعال الحركة كثرة بالغة . إنه يقف أو يتحرك فى طرف بعيد من هذا الواقع يلامس تفاصيله ويراقبها دون أن يتفاعل معها أو ينفعل بها . لعلها سنوات السجن التى خلقت هذه المسافة بينه وبين أشياء العالم أو لعلها غربته عن قيمه وأوضاعه المتناقضة ورفضه لها . إنها — على أية حال — « اللغة — المسافة » بينه وبين الأشياء والناس ، وليست « اللغة التفاعل والانفعال » التى نجدها فى المستوى التعبيرى الآخر الذى يعبر عن أحلامه وذكرياته وتأملاته . على أننا قبل ان ننتقل الى الكلام عن ذلك المستوى التعبيرى الآخر ، نلاحظ ان هذه « اللغة — المسافة » — ليست — رغم مظهرها الخارجى — مجرد لغة سردية تقريرية مسطحة ، بل تمتلىء فى كثير من الأحيان ، بدلالات تتضمن — ببنيتها السردية نفسها — شعورا بالضياع أو الغربة أو الرفض أو غير ذلك من المشاعر والدلالات . فلنتأمل مثلا هذا النص :

« غادرت الشقة . ونزلت الى الشارع . وركبت المترو الى نهايته . وسرت على الكورنيش . ثم عبرت الكوبرى . وولجت اول كازينو صادفنى واخترت مائدة منعزلة على النيل . وجلست . وجاءنى الجرسون فطلبت قهوة .... ولم تكن القهوة قد جاءتنى . وناديت على الجرسون . فلم يلتفت ناحيتى . وغادرت الكازينو » (ص ١١٠ ـ ١١١) . (التخطيط لنا)

نلاحظ اولا ان هذه الجمل مثل « ركبت المترو حتى نهايته » وولجت اول « كازينو » واخذت مائدة منعزلة » التى تعبر عن سلوك عشوائى يكشف عن ضياع وغربة . كما نلاحظ ثانيا جملة « وناديت على الجرسون فلم يلتفت ناحيتى » التى قد تتضمن إحساس الأنا السارد بعدم اكتراث الآخرين به . وما اكثر الأمثلة الأخرى الدالة على ذلك رغم مظهرها السردى التقريرى . لست أنكر هذا الطابع أو المظهر السردى التقريرى لهذا المستوى التعبيرى فى الرواية ، وإنما أردت أن أقول فحسب إن هذا السرد لا ينبغى ان يخدعنا بتقريريته وتفصيليته عما يتضمنه من دلالات تقييمية فى صميم بنائه نفسه .

على أنه الى جانب هذا المستوى السردى التقريرى الذى يمكن ان نعتبره مستوى تعبيريا أفقيا ـ كما اشرنا فى البداية ـ هناك المستوى الحلمى او الغنائى او التفجيرى الذى يتعامد على هذا المستوى الأفقى ، وإن كان يتفجر أو ينبثق دائما بالتداعى من عناصر هذا المستوى السردى الأفقى ولكنه لا يقف عند حدود التداعى الآلى وإنما يتعمق سلبا او إيجابا بالعناصر السردية التى فجرته . ولنضرب مثالا على ذلك : « واشارت لى ان اقترب منها . وهمست : هل كان يحبنى حقيقة ؟ وقلت لها : بالطبع . (ثم لا يلبث أن ينفجر فى نفسه هذا المونولوج الداخلى :) .

فماذا اقول لها وما فائدة ان تحقق الأمر على وجه الدقة بعد ان انتهى كل شيء ثم من ذا يعرف على وجه الدقة ما يدور داخل انسان اخر ؟ (ص ٢٩) .

وهكذا فان المستوى اللغوى الثانى يأتى متداعيا لعناصر المستوى الأول وتعميقا لها سلبا او إيجابا ، ولكنه قد يأتى فى شكل ذكريات يغلب عليها الطابع الانفعالى ، أو فى شكل تأملات يغلب عليها الطابع العقلى .

على أنه برغم هذا الاختلاف فى بنية التعبيرين اللغويين ، فهناك بعض أوجه تشابه بينهما ــ ولعلنا أشرنا من قبل أن لغة السرد ليست مجرد لغة سردية ، بل تتضمن دلالات تقييمية ، ونضيف أن لغة المستوى الثانى ، لغة الاحلام والذكريات تتميز فى كثير من الأحيان بما تتميز به اللغة السردية ، من جمل فعلية صغيرة . كما تتفق البنيتان اللغويتان فى سيادة نقاط الوقف بين الجمل سيادة كاملة مما تكاد ان تختفى معها « الشاولات » الا فيما ندر ، فضلا عن سيادة اللونين الأبيض والأسود فى كلا المستويين اللغويين كما أشرنا فى الفقرة الخاصة بالمكان . على أن هذا التشابه لا يطمس ما بين هذين المستويين اللغويين من اختلاف فى بنيتهما التعبيرية ، هذا الاختلاف الذى يعبر عن البنية المزدوجة لواقع الرواية من ناحية ، ويسهم من ناحية اخرى فى صياغة هذه البنية المزدوجة نفسها .

٧ ــ البنية الدالة :

خلال الصفحات السابقة ، لاحظنا أن الازدواج يكاد أن يكون هو البنية الأساسية فى صياغة مكانها وزمانها ، وفى العلاقة فيها بين الأنا السارد والواقع الاجتماعى من حوله من ناحية وبين مكونات هذا الواقع نفسه من ناحية اخرى ،

فضلا عن تعبيرها اللغوى نفسه . فمكانها يتحقق فى مستويين ، هما الحركة الدائرية المقيدة و « الحركة ــ الحرية » فى الذكريات والأحلام . وزمانها متداخل من ناحية مع هذين المستويين للمكان ، ومتزواج من ناحية أخرى بين زمان الإطار ذى الشعارات والسياسات المتقدمة ، وزمان الممارسات الاجتماعية العملية المتناقضة مع هذه الشعارات والسياسات . « والأنا السارد » يقف فى طرف بعيد إزاء الواقع المحيط به الضاغط عليه وغير المكترث به والمتناقض معه ، باحثا بغير جدوى عن عمل ، عن حب ، عن كتابة . وتأتى البنية اللغوية للرواية فى مستوييها ــ التقريرى والغنائى ــ تأكيدا ــ إن لم يكن خلقا ــ لهذا الازدواج الذى هو ــ بحق ــ البنية الصياغية الأساسية للرواية ، وبهذا الازدواج البنيوى ــ الذى تبينّاه متجسدا فى مختلف المعطيات التفصيلية للرواية . تبرز الوحدة المعمارية الكلية للرواية . ومن هذا الازدواج البنيوى تتفجر كذلك دلالتها الشاملة . فالازدواج البنيوى يجسد ــ كما رأينا طوال الصفحات السابقة ــ ازدواجا دلاليا ، هذا الازدواج الذى يبلغ حد التناقض داخل عالم الرواية بين مجتمع يتبنى شعارات وسياسات اشتراكية ولكنه يسجن ويحتجز ويراقب الاشتراكيين ، فى الوقت الذى تستشرى فيه روح الاستهلاك والفساد والقمع والاستغلال والتطلع الرأسمالى . إن هذا الصدع الاجتماعى هو الدلالة الجوهرية للرواية ، التى تترجم إلى صُداع فى رأس الأنا السارد ــ فما أكثر ما يصيبه طوال الرواية أو تترجم الى رائحة كريهة « لاتطاق » تتخذ مظاهر مادية ورمزية مختلفة طوال الرواية كذلك . يقول السارد « وسألتها (يقصد سامية) : هل قرأت رواية الطاعون . وشعرت بأن شيئا كثيرا يتوقف على الاجابة » (ص ٥٠) . لماذا يسألها بالذات عن رواية الطاعون لكامو ؟ ولماذا يجعل من إجابتها كل هذه الأهمية ؟ ذلك ان « تلك الرائحة » التى لاتطاق ليست إلا طاعونا آخر ينتشر فى واقعه المعاش ، فى واقع الرواية ، وإن اختلف عن طاعون كامو . وفى هذا « الواقع ــ الطاعون » هذا « الواقع ــ الرائحة » التى لاتطاق ، هذا الواقع الملىء بالنفاق والازدواج والتناقض السياسى

والاجتماعى ، يدور الأنا السارد حول نفسه ، يراوح فى « مكانه ـــ زمانه » المحاصر الملتبس رافضا النفاق والازدواج والتناقض والالتباس ، ولكنه عاجز عن أن يفعل شيئا . إنه عاجز عن الفعل ، عاجز عن الحب ، عاجز عن التواصل الحميم مع الآخرين ، عاجز عن الكتابة . ولهذا يقول لسامية « أشعر انى كعجوز (ص ٤٩) والعجز هو الجذر الحقيقى لكلمة عجوز . على أنه عجز الدحض والرفض لا عجز الإستسلام للواقع ، انه العجز الذى لايمل المحاولة ، محاولة تجاوز هذا الواقع وتخطيه بالفكر والتأمل ، بالتعطش الحارق للحب ، بالبحث الدءوب عن كتابة جديدة ، تكتب هذا الواقع ، تدحضه ، ترفضه ، وتسعى الى أن تتجاوزه وتتخطاه .

ورواية « تلك الرائحة » قد استطاعت ببنيتها الصياغية المتنامية الموحدة المتّسقة أن تبرز بحق دلالتها الموحدة كذلك بشكل مؤثر فعال .

وبرغم ما لهذه الرواية الصغيرة من قيمة كبيرة ، فالملاحظ ان الازدواج والتناقض فى نسيج معمارها البنيوى الدلالى يعبر عن عالم ذى طبيعة ثنائية يغلب عليها التجاور لا التصارع بين طرفيها . فالازدواجات والتناقضات التى أشرنا اليها طوال تحليلنا لمعطيات الرواية بين السياسة الاشتراكية والممارسة الرأسمالية ، بين المعلن والمتحقق ، بين الشعار والتطبيق ، بين ما ينبغى ان يكون وما هو كائن ، بين الحرية والقمع ، بين الحق والباطل ، بين الرائحة النظيفة والرائحة التى لا تطاق ، بين الصحة والطاعون ، بين الانا والاخرين ، هى ثنائيات متناقضة ولكنها متجاورة وغير متصارعة . إن عالم الرواية مجتمع تتجاور فيه المتناقضات ولا نستشعر فى نسيجه بالصراع والصدام . ولهذا فالرواية تكاد ان تقدم ـــ ضمنا ـــ تخطيطا ذهنيا للواقع يقوم على هذه الثنائيات أو المتناقضات المتجاورة ! . ولا يكشف ما فى الواقع من احتدام وصدام وصراع أياً كان مظهره وأيا ما كانت

حدوده . ما من شخصية فى الرواية ، ما من موقف فى الرواية ، ما من حدث فى الرواية ، تعبر عن هذا التصادم أو التصارع . على أن عالم الرواية لا يعبر عن مجرد انعدام التصادم والتصارع أو الثنائية التجاورية بين المتناقضات ـ رغم تواجد هذا ـ وإنما يعبر كذلك فى الحقيقة عن سيادة أحد طرفى هذه الثنائية وغلبته على الطرف الآخر . إنه الطرف القامع والفاسد والمستغل والمتطلع الى الثروة . ولهذا تسود « تلك الرائحة » التى لا تطاق من داخل واقع الرواية .

على ان هذه السيادة نفسها « لتلك الرائحة » تطمس تماما ما يمكن ان يتضمنه هذا الواقع من صراع فى نسيجه ، ولكنها تبرز ضمنا الرفض « لتلك الرائحة » . والرفض دلالة عامة للرواية تنبثق من بنيتها العامة كذلك وليس معطى صراعيا من معطياتها الداخلية . على أن هذه هى رؤية الرواية لعالمها .

٨ ـ كلمة اخيرة :

ان رواية « تلك الرائحة » تكاد ان تكون على حدّ تعبير مؤلفها « صنع الله ابراهيم » على « حافة السيرة الذاتية » . إن صنع الله ابراهيم هو هذا السجين الشيوعى نفسه الذى خرج من السجن مع من خرج من الشيوعيين فى منتصف الستينات خلال المرحلة الناصرية بعد أكثر من خمس سنوات من سجن وتعذيب . وفى مرحلة الستينات هذه كانت التجربة الناصرية تسعى لتتجذّر فى معاداتها للامبريالية والرجعية العربية والبورجوازية المصرية المحلية . ولهذا كانت التأميمات الكبرى وقرارات الاصلاح الزراعى الجديد التى ابتدأت عام ١٩٦١ وكان الميثاق عام ١٩٦٢ الذى يتبنى الاشتراكية العلمية (رغم الاختلاف فى تفسير علمية الاشتراكية) ويؤسس اتحادا اشتراكيا وحزبا طليعيا داخله ، ويفرج عن الشيوعيين وينتهى بنجاح نسبى من خطة التنمية الأولى ، ويستكمل المرحلة

الأولى من بناء السد العالى وتحتدم معاركه مع الامبريالية الأمريكية وتتعمق علاقات الصداقة والتعاون بينه وبين الاتحاد السوفيتى .

فى هذا الاطار يخرج صنع الله ابراهيم مع بقية رفاقه الشيوعيين من السجن ليأخذ فى التعامل مع هذا الواقع الجديد . هل هو واقع « جديد » حقا ؟ أم أن « القديم » ما زال يعيش ويتنفس ويسود ، والشعارات النظرية تتعارض مع الممارسة .

والرواية تعبر عن خيبة الأمل التى أسفر عنها اللقاء بين هذا السجين الشيوعى المفرج عنه وبين هذا الواقع « الجديد ــ القديم » بمفاهيمه وقيمه ومشروعاته وشعاراته وتطبيقاته . على أنها ببنيتها الفنية الموحدة المتسقة ترتفع عن حدود السيرة الذاتية الخالصة ولا تكون مجرد تعبير عن خيبة أمل أو عن مجرد رؤية نقدية لهذا الواقع الخارجى المحدد فحسب بل تصبح كذلك رؤية نقدية رافضة ــ عامة ــ لواقعها الخاص ، أى تصبح عملا روائيا ، فنيا له ذاتيته الخاصة المتميزة .

على أن هذه الرواية ــ فى تقديرى ــ كما ذكرت فى نهاية المقدمة ــ ليست الا الجزء الأول من ثلاثية . فجزؤها الثانى هو رواية « نجمة اغسطس » . واذا عدنا الى مسألة السيرة الذاتية ، لوجدنا ان المؤلف « صنع الله ابراهيم » ما أن خرج من السجن فى منتصف الستينات حتى اتجه مباشرة الى منطقة السد العالى حيث كان العمل دائبا للبدء فى انجاز المرحلة الثانية . و « نجمة اغسطس » هى روايته التى استلهمها من هذه الرحلة منطقة السد العالى وتكاد هذه الرحلة الى السد العالى ، اقصد الرحلة الى « نجمة اغسطس » أن تكون امتدادا لرحلة أيامه الأولى فى القاهرة عند خروجه مباشرة من السجن ، اقصد الرحلة الى « تلك الرائحة » .

ولهذا أكاد أقرأ الجملة الأخيرة فى « تلك الرائحة » التى تقول « ثم اتجهت الى محطة المترو » على نحو آخر هو « ثم اتجهت الى محطة القطار المتجه الى منطقة السد العالى ».فلنتابعه فى رحلته الجديدة .

الفصل الثانى

نجمة أغسطس

١ ـــ العنوان ـــ الرمز ايضا :

سنبدأ بالعنوان ، كما فعلنا مع « تلك الرائحة » . ونتساءل : هل هناك فى الواقع شيء محدد اسمه نجمة اغسطس ؟ او بتعبير اخر هل هناك دلالة إشارية لذلك العنوان ؟ حقا ، هناك رواية لكاتب غربى بهذا العنوان ، ولكن ليس هناك ما يربط دلالتها ـــ على الأقل ـــ بهذه الرواية . ولهذا فعنوان روايتنا ليس له فى ذاته مدلول إشارى محدد . فسماء شهر أغسطس فى مصر (المرجع المباشر للرواية) صافية خالية تماما من الغيوم ، عامرة بالنجوم « استيقظت فى الليل فطالعتنى آلاف النجوم المتناثرة المتباينة الاحجام » (ص ٢٩٠) فأية نجمة هى نجمة اغسطس بين آلاف هذه النجوم ؟ .. وهذه الكلمة « اغسطس » حقا انها تدل على شهر من اشهر السنة فى فصل من فصولها وهو الصيف . ولكن لعل لها فى الرواية دلالة اعمق . ففى قراءتنا التمهيدية الأولى للرواية نجد هذه الكلمة تذكر مرتين . مرة فى حديث حول أن احدا لا يفد الى اسوان فى اغسطس (ص ٢٠) ومن الواضح ان سبب ذلك هو الحر الشديد الذى يصل احيانا الى درجة

* سنقرأ الرواية فى طبعة عام ١٩٧٤ دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب .

٦٠ مئوية (وان كانت الصحف تقول ٤٤) (ص ١٧٥) . ومرة اخرى « تذكر الكلمة حول أهمية حضور « الانا السارد » الى اسوان فى هذا الشهر . فهم « يستعدون الآن للفيضان ، كما ان العمل يمر بأهم مرحلة وهى تشييد النواة الصماء فى قلب السد » (ص ٩٧) . إن اغسطس إذن فى الرواية ليس مجرد شهر (زمنيا او فصليا) وانما يعبر كذلك اساسا عن جسامة الجهد المبذول لتحقيق اخطر عمل فى اشد الأوقات حرارة وقيظا . ولعلنا نستشعر هذا بشكل اعمق طوال الرواية . والنجمة ؟ هذه النجمة الخاصة بشهر اغسطس هذا ؟ هل هى ما نتطلع اليه من امل ، من نجاح ، يتوج هذا الجهد المبذول ؟ فلنأخذ فى متابعة المواضيع التى ذكرت فيها النجمة عبر قراءاتنا التمهيدية الأولى للرواية ، وسنجدها قد ذكرت فى اربعة مواضع أساسية من الرواية :

أ ــ الموضع الأول :

هو تقريبا نهاية رحلة وصول « الانا السارد » الى منطقة السد العالى . وقبل ان نحدد دلالتها فى هذا الموضع ، وكى نحدد هذه الدلالة نعود قليلا الى بعض فقرات سابقة . « كان هناك عدد من الصعايدة على مقربة يقومون بتمهيد الأرض بالفئوس ورشها بالماء . وفوقنا امتدت السماء شديدة الصفاء لا اثر بها للقمر او النجوم » (ص ١٩٢) .

« شعرت بالعطش فاتجهت الى احد الأكشاف . وعندما اقتربت منه رأيت ثلاثة من العمال المصريين ... وتبادلنا الأسئلة عن موطن كل منا .... سألت الدقهلاوى عن عمله ، فقال انه مساعد كهربائى . قلت : وقبل السد . كنت بتعمل ايه ؟ اجاب : كنت اشتغل فى الأرض » (ص ١٩٣) .

وعندما يغادره العمال الثلاثة ، ويأخذ فى العودة الى حيث أتى ، تبرز

النجمة لأول مرة فى الرواية : « رفعت بصرى الى السماء . كان ثمة نجمة كبيرة تتلألأ على يمينى وقد انفردت بصفحة السماء . ظللت اتاملها بعض الوقت ثم اتجهت نحو الاستراحة » (ص ١٩٤) .

ب ــ الموضع الثانى :

فى بداية رحلة خروجه من منطقة السد متجها الى أبى سنبل بعد خبرته الحية المتنوعة الأبعاد فى منطقة السد « فتحت عينى فطالعتنى النجمة الوحيدة وسط السماء .. ظللت أتأمل النجمة التى انفردت بصفحة السماء . وغفوت ... استيقظت فى الليل فطالعتنى آلاف النجوم المتناثرة المتباينة الأحجام » (ص ٢٩٠) .

جـ ــ الموضع الثالث :

فى الطريق النهرى الى أبى سنبل . وسوف أشير الى فقرة طويلة لدلالتها المهمة « فى السابعة والنصف تماماً بزغت النجمة الوحيدة . وخيل الى أنها كانت تتجه إلى الغرب ثم توقفت . وفكرت بأن أقوم لأسأل أحدا عنها . فلابد أن الريس يعرفها . ولعلها أن تكون نجمة الشعرى اليمانية التى كانت تظهر لقدماء المصريين مع حلول الفيضان ، او الدب القطبى الشهير الذى يسترشد به البحارة التائهون . ولكنى لم اجد حماسة للقيام واحسست أن اية اجابة احصل عليها لن تغير من الامر شيئا » . انفردت النجمة بالسماء طوال نصف ساعة الى جانب القمر الذى بزغ نصفا . وفى الثامنة ظهرت مجموعة جديدة من النجوم الصغيرة المتناثرة ولكنها ظلت محتفظة بمسافة واضحة لا تتغير بينها وبين النجمة الكبيرة واستمر وضع هذه ثابتا نصف ساعة اخرى ثم اختفت وتناولت قطعتين متقاربتى

الحجم من الزلط . تحسست سطحهما الزجاجى الملمس وحوافهما المستديرة الناعمة ثم ضربتهما الواحدة بالاخرى متوقعا أن ينبثق منهما الشرر . ولكن شيئا من هذا لم يحدث » . (صفحة ٣٠٥) .

د ــ الموضع الرابع :

عند اقتراب نهاية الرحلة النهرية ، والنزول فى ابى سنبل . « وتابعت الشمس تغرب حتى اختفت وبزغ القمر من الشرق . بحثت عن النجمة الوحيدة دون جدوى ثم رأيتها فجأة أمامى واهنة صغيرة » (ص ٣٢٤) .

ونلاحظ ان هذه الفقرة جاءت مباشرة بعد فقرة سابقة تشير الى هزيمة الثوار السودانيين ومواجهة الجيش الانجليزى (ص ٣٢٣) .

ودون ان نحاول إضفاء دلالة محددة نهائية على هذه « النجمة » ، نكتفى بأن نؤكد ــ على الأقل ــ فى ضوء هذا الاستقراء المبدئى للفقرات السابقة ، أن « النجمة » تبرز منفردة متألقة كبيرة فى القسم الأول من « الرحلة ــ الرواية » ، هذا الجزء المحتدم بالعمل الشاق رغم امتلائه كذلك بالنواقص بل بالخيبات ، والممهد للقسم الثانى فى الرواية ، قمة الفعل فيها ، ثم لا تلبث « النجمة » ان تصبح واهنة صغيرة قرب نهايتها اى فى قسمها الثالث والأخير وان هذه « النجمة » الخاصة فى الرواية هى « نجمة » هذا « الأغسطس » الخاص فى هذه الرواية ، اى ليست لها دلالة إشارية محددة خارجها ، اى ليست وليس من المهم أن تكون ــ الشعرى اليمانية او الدب القطبى ، ولهذا تكاد ان تحمل دلالة رمزية ، تقترب بها ــ بشكل عكسى ــ من دلالة عنوان رواية « تلك الرائحة » . ذلك انه اذا كانت « تلك الرائحة » تفوح فى رواية « تلك الرائحة » فان نجمة

اغسطس تضعف وتتضاءل فى رواية « نجمة اغسطس ».على ان الدلالة الرمزية واحدة فى كلا الأمرين ! ليكن هذا كذلك مجرد فرض تمهيدى نختبره فى قراءتنا المعمقة للرواية .

٢ ــ الجزء ــ الكل :

تكاد قراءة الفقرات الأولى الاستهلالية لهذه الرواية أن تقدم لنا المفاتيح الرئيسية لبنيتها الدلالية ، كما كان شأن الفقرات الاستهلالية لرواية « تلك الرائحة » .

هكذا تبدأ الرواية : « وضعت حقيبتى فوق الرف ووقفت أتأمل الديوان الخالى . وخلفى فى الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم . وفى الخارج كان الناس يتزاحمون امام نوافذ القطار . تقدمت من النافذة فألفيت مصراعها الزجاجى محكم الاغلاق . ورأيت من خلاله زحام المودعين أمام نافذة الديوان التالى . كانت شفاههم تتحرك بسرعة وقد مالت رؤوسهم إلى الأمام وانتفخت رقابهم . ولابد أنهم كان يصيحون حتى يسمعهم المسافرون من اقارب وأصدقاء . ولكن الزجاج كان سميكا لا ينفذ منه الصوت . فقد كان القطار واحدا من تلك القطارات الحديثة المكيفة الهواء وهى كذلك محكمة الإغلاق . جلست إلى جوار النافذة . وبعد لحظة شعرت بوطأة الحر . وتجمع العرق على وجهى ففككت أزرار قميصى وعندئذ تحرك القطار دون أن ينضم أحد الى قمرتى . وبدأ جهاز التكييف يعمل فتسللت الى الديوان برودة خفيفة . مددت ساقى أمامى مستسلما للمقعد . وكنا قد خلفنا شوارع القاهرة . ومر القطار بمجموعة من المساكن الشعبية بلونها الأصفر الباهت وزواياها البارزة المتجاورة وزحام الغسيل فى شرفاتها وأكوام القاذورات أسفلها . وجاءت بعدها العشش ثم ظهرت بعض الحقول

فجأة . وملت على النافذة لأرى محطة الجيزة . ومررنا بها لمحة . ثم انطلقنا وسط خضرة كاملة على الجانبين .

احسست بحركة على باب الديوان . فالتفت لأرى رجلا فى سترة صفراء نهضت واقفا واقترب الرجل منى ثم انحنى على المقعد دون أن يفوه بكلمة . وبثانية تحول إلى فراش من طابقين . قال مشيرا الى باب صغير فى الحائط : الغطاء هنا . واعتدل باسطا قامته ثم قال : « لوعزت حاجة اندهلى »

قلت : حاضر ياافندم .
تطلع إلى مندهشا قبل أن يغادر الديوان ويغلق الباب خلفه .

اقتربت من الباب وأدرت مقبضه المعدنى ، ولدهشتى دار فى يدى وتحرك مصراع الباب نحوى . أعدت اغلاقه وثبته بالسلسلة المعدنية المدلاة منه . وعدت الى مكانى بجوار النافذة .

كان هناك رف صغير الى جوارها فوقه كوب وتحته صنبور مياه ولوحة معدنية جذبتها نحوى فتحولت الى حوض . ملأت الكوب ورفعته الى فمى . كانت المياه ساخنة فاكتفيت برشفة واحدة . وتركت ماء الصنبور يتجمع فى الحوض حتى امتلأ فدفعته الى مكانه وسمعت صوت المياه وهى تنصرف الى الخارج . اعدت الكوب الى مكانه وجلست على حافة الفراش . واشعلت سيجارة وأنا اتطلع من النافذة دون أن اتبين شيئا محددا . ربما لأن القطار كان يسير بسرعة فائقة .

نهضت واقفا وغادرت الديوان كان الممر هادئا يضيئه نور الغرب فى

النوافذ . مررت بدواوين مغلقة واخرى مفتوحة تنطلق منها ثرثرة رتيبة . وأمام أحدها جلس شاب على مقعد صغير من القماش يتحدث الى الجالسين فى الداخل . اختلست النظر الى السيدة التى كان يتحدث معها فرمقتنى بنظرة عدائية وأنا أمر من خلفه .

انتقلت الى العربة التالية التى تناثر ركابها امام نوافذ ممرها . وكان بينهم عدد من الأجانب اصطدمت وأنا أمر بفتاة اوروبية شقراء ترتدى سروالا اسود . وأحسست على ساقى بملمس جسمها اللين ظللت أحس به وأنا أتقدم الى نهاية العربة وأعبرها الى عربة الطعام .

اخترت مائدة إلى جوار النافذة وطلبت من الجرسون النوبى زجاجة بيرة واحتسيتها وأنا أتامل الحقول الخضراء الخالية من أى انسان . وأضىء نور العربة . وأصبحت النافذة مرآة سوداء لا تعكس غير وجهى » . (ص ١١ ـــ ١٣) . (التخطيط لنا)

عذرا للاستشهاد بهذا النص الطويل ، ولكنه نص بالغ الأهمية . انه مجرد الفقرات الاستهلالية للرواية ، ولكنه يكاد ـــ كما سنرى ـــ يحدد أهم عناصرها الرئيسية ، فضلا عن بنيتها التعبيرية . فنلاحظ اولا ان « الانا » وحيد يتأمل ، يراقب ، يتحرك داخل قطار مغلق ، محكم الاغلاق ، ولكنه يتحرك أيضا .. (لا احد فى قمرتى ـــ الديوان خال) . حقا ، هناك الآخرون ، ولكنهم إما مودعون لا صوت لهم رغم أنهم كانوا يتكلمون (الزجاج كان سميكا لا ينفذ منه الصوت) ، وإما « « مسافرون تنطلق منهم ثرثرة رتيبة » ، على ان هناك سيدة مسافرة ترمقه « بنظرة عدائية » . ولكن لعل هذه النظرة العدائية ان يكون مصدرها داخليا ، داخل نفسه . ؟ ذلك أنه عندما دخل قمرته خادم القطار بسترته الصفراء ، نهض واقفا . إن هذه السترة الصفراء (وهى سترة حراس

السجون) قد أثارت فى نفسه رد فعل منعكس شرطى ، ولهذا ما أن رآها حتى نهض واقفا . ولهذا كذلك عندما قال له خادم القطار « لو عزت حاجة اندهلى » رد عليه كما يرد السجين على سجانه « حاضر ياافندم » . انه اذن سجيننا السابق ـــ الذى لا اسم له ، والذى التقينا به فى « تلك الرائحة » . وليس من المهم ان يكون هو نفسه حياتيا ، وانما هو ـــ على الأقل ـــ شبيهه روائيا . انه ما زال يعيش القمع داخل نفسه ، يحمله فى قلبه ويتبيّنه من حوله .

ولكن ليس الاحساس بالقمع وحده هو الذى يعشش داخل نفسه ، بل هناك كذلك عطشه للجنس ، ملامسة جسد المرأة .

وإذا كانت هذه الأمور جميعا يغلب عليها الطابع الذاتى فهناك بعض الأمور الموضوعية هناك أولا مظاهر الفقر والقذارة والتخلف التى نراها ـــ مع بداية رحلة القطار . ولكن هناك ما هو على العكس من هذا تماما . انها الآلة التكنولوجية الحديثة التى تتمثل فى القطار نفسه ، وفى تركيباته الداخلية ، من نوافذ محكمة ، وأجهزة الية وتكييف وغير ذلك .

وتكاد هذه المسافة بين الأنا والآخرين وهذه العلاقة بين الانا والقمع ، بين الانا والجنس فضلا عن هذا التقابل بين الفقر والتخلف من ناحية ، والتجهيزات التكنولوجية الحديثة من ناحية اخرى والترابط والتداخل بين هذه العناصر جميعا ان تشكل المعطيات الرئيسية لنسيج الرواية .

اما هذه اللغة السردية التقريرية التى تعرض للتفاصيل الدقيقة بشكل خارجى ، فسوف تكون اللغة السردية للرواية كلها ، وان تعامدت معها ، لغة غنائية حلمية اخرى كما كان الشأن فى « تلك الرائحة » .

فضلا عن اضافة لغة اخرى هى لغة « التضمينات » كما سنرى ذلك . فى فقرات قادمة .

اما بنية الحركة العامة للرواية فلن تكون كبنية الحركة العامة « فى تلك الرائحة » اى بنية الحركة الدائرية المتكررة ، وانما ستكون بنية حركة هذا القطار المتجه إلى ... الى اين ؟ الى الامام أم الى الخلف ، إلى المستقبل أم إلى الماضى ، أو الى الامام ـــ الخلف ، إلى المستقبل الماضى ؟ ! ... ولهذا قد تكون مجرد حركة مظهرية ، أى حركة خالية من الحركة ، او بتعبير آخر مجرد تراوح فى المكان ، لا المكان الجغرافى وإنما الحركة المتراوحة فى « المكان ـــ القيمة » ، فى « المكان ـــ الايديولوجيا » . اى سرمدية القيمة وتماثلها عبر المكان ـــ الزمان المطلق ، « الحاضر ـــ الماضى ـــ المستقبل » .

والواقع أننا لو تجاوزنا حدود الفقرات التى اشرنا اليها وواصلنا القراءة حتى نهاية هذا الفصل الأول التمهيدى للقسم الأول من الرواية ، لوجدناه يبدأ بهذه الحركة التى اشرنا اليها اى حركة القطار المتجه الى اسوان . ثم لا نلبث فى هذا الفصل نفسه ان نصل الى حيث مشروع السد العالى ، ونأخذ فى البحث عن الاصدقاء والمسئولين تمهيدا لبدء الاستقرار فى السكن وزيارات مواقع العمل . ثم ينتهى هذا الفصل الاول برحلة قطار اخر . وهى رحلة قطار ينبثق من الذاكرة ، تبدأ من الجيزة التى مر عليها القطار فى بداية الفصل (وملت على النافذة لأرى محطة الجيزة ومررنا بها فى لمحة) (صفحة ١٢) . وكانت رحلة من نوع اخر . كانت رحلة الى سجن (كانت المحطة قد اخليت لنا تماما . وهبط عليها سكون شامل لا يقطعه غير صليل السلسلة الوحيدة التى تقيدنا جميعا وفحيح القاطرة التى تنتظرنا) (ص ٤٧) .

ان الفصل الأول الذى يتحرك فى بدايته القطار متجها الى اسوان ، الى

مشروع السد العالى ، يختتمه هذا القطار الذى يتجه الى سجن فى اقصى جنوب مصر كذلك . هل هو حكم تقييمى يماثل ويوحد ما بين رحلة القطارين !

لتكن قراءتنا التفصيلية للرواية محاولة للاجابة على هذا السؤال ، الذى تشكل الاجابة عليه ، الدلالة الجوهرية للرواية . ولو صح هذا لكان هذا الجزء التمهيدى الاول من الرواية يكاد يشير الى (ان لم نقل يعبر عن) الكل الروائى . ولعل هذا ان يكون دليلا على وحدة الرواية وتماسكها الفنى ـــ الدلالى منذ البداية .

٣ ـــ بنية المكان ـــ الزمان :

« نجمة اغسطس » هى رواية عن رحلة ، أو « رواية ـــ رحلة » . والحق أن اغلب الروايات وان لم تكن جميعا ـــ بشكل أو بآخر هى « روايات ـــ رحلات » ، بل لم تكن الملاحم أو المقامات او الحكايات الشعبية التى تعد الرواية امتدادا نثريا متطورا لها ، فى ظروف تاريخية جديدة ، إلا تعبيرا عن رحلات مهما اختلفت وتنوعت أشكالها وطبيعتها . « الالياذة » ، « الاوديسة » ، « مقامات الحريرى » ، رسالة الغفران ، « الف ليلة » ، « دون كيشوت » ، عناقيد الغضب » لشتاينبك ، قلعة كافكا ، كل اعمال « جون فيرن » ، أرض البشر لسانت اوكسبرى ، « رحلة الى الشرق » لهرمان هيسه ، « التحورات » ، لبوتور ، « ماتراه العيون » ، لمحمد تيمور ، « يوميات نائب فى الارياف ، و« عصفور من الشرق للحكيم » اديب طه حسين ، السفينة لجبرا ابراهيم جبرا « الزويل » لجمال الغيطانى . ومئات غيرها من الملاحم والمقامات والحكايات الشعبية والابنية الفنية الحكائية والقصص والروايات هى اشكال متنوعة لرحلات . والرحلة دائما هى رحلة بحث ، رحلة اكتشاف ، هى رحلة نحو الاخرين ، وهى كذلك رحلة نحو الذات ، وهى رحلة فى المكان ـــ الزمان ، وهى رحلة كذلك فى

المشاعر والأفكار . وتختلف ـــ فى كثير من الأحيان ـــ بنية « الرواية ـــ الرحلة » بل طبيعتها ودلالتها أحيانا ، باختلاف وسيلة الاتصال التى تتخذها . وهكذا يصبح الاتصال لا مجرد وسيلة بل غاية . بمعنى أنه تواصل ووصول وتحقق لازمانيا ومكانيا فحسب بل بنيويا ودلاليا كذلك .

وفى رواية « نجمة اغسطس » نتبين ثلاث رحلات :

١ ـــ الرحلة الأولى هى رحلة مكانية طولية من القاهرة الى ابى سنبل مرورا بمنطقة السد العالى بأسوان .

٢ ـــ الرحلة الثانية هى رحلة زمانية بين الحاضر والمستقبل والماضى بهذا الترتيب ، بل نستطيع أن نقول إن الرحلة من القاهرة إلى اسوان كانت رحلة إلى المستقبل (أو الى مشروع المستقبل) وإن الرحلة من اسوان الى أبى سنبل كانت رحلة من « الحاضر ـــ المستقبل » الى الماضى .

٣ ـــ والرحلة الثالثة هى رحلة عمقية ـــ عبر الذكريات والمذكرات والتضمينات والأحلام ، احلام الطفولة ومذكرات وتضمينات من مذكرات ميكل انجلو ، وذكريات السجن ، وقراءات ذات دلالة فى التاريخ القديم .

على ان هذه الرحلات الثلاث هى رحلة واحدة تمايز بينها الدراسة فحسب . ولنقتصر فى هذه الفقرة على دراسة بنية الرحلتين الأولى والثانية ، اما الرحلة الثالثة فقد تستغرق فقرات عديدة بعد ذلك .

لقد استخدمت هاتان الرحلتان عدة وسائل للاتصال . كان القطار هو الوسيلة الأولى . على اننا سنجد فى الرواية اكثر من قطار . هناك القطار الذى

نقلنا من القاهرة الى اسوان ، وهو قطار حديث مكيف يمتلىء بالأجانب اساسا . وهذا القطار بحداثته وآلية تجهيزاته التكنولوجية ، ثم باتجاه حركته نحو اسوان ، نحو مشروع السد العالى ، يعبر عن اتجاه من الحاضر نحو المستقبل (المنشود !) . على أننا داخل هذا القطار الحديث المتجه الى الحداثة المستقبلية نستشعر بغربة « الانا » عمن حوله وامتلاءه بالتوجسات القمعية والتعطش الجنسى .

اما القطار الثانى فهو قطار متواضع ، قطار قديم بطىء تتكدس فوق أرضه اجساد العمال المرهقين العائدين من عملهم فى السد (ص ١٥٤ ــ ١٥٥) . ويكاد هذا القطار ان يكون نقيضا طبقيا وحضاريا للقطار الأول بما يمتلىء به وما يمثله ، رغم أنه يتحرك داخل منطقة « المستقبل » . ولعل هؤلاء العمال يذكروننا بالعمال الذين التقينا بهم فى « تلك الرائحة » وهم يتزاحمون لركوب المترو .. » وقد بدا على وجوه بعضهم الارهاق الشديد .. (ص ٦٣) . وهناك قطار ثالث سبق ان أشرنا اليه ، وهو « القطار ــ الذكرى » الذى يختتم الفصل الأول من القسم الأول . إنه قطار عربات الحيوانات الذى حمل الشيوعيين ومن بينهم « الانا » السارد بسلسلة حديدية واحدة الى سجنهم فى صحراء اقاصى جنوب مصر . ولم تنبثق ذكرى هذا القطار كمجرد توارد افكار عند المرور على محطة الجيزة مثلا فى بداية الفصل ، بل انبثقت فى نهاية الفصل بعد الوصول الى اسوان وشبه الاستقرار فيها ، ولتكون خاتمة لهذا الفصل . حقا هناك بعض المعطيات ، الجزئية التى تواردت معها هذه الذكرى ، ذكرى قطار الحيوانات الذى افضى بهم الى سجن بعيد فى اعماق الصحراء ، مثل « اضطجعت فوقه مسندا قدمى الى قضبان السياج » . او « اتامل الفجوة المظلمة فى الجبل والدرجات الضيقة المؤدية إليها وسط الرمال » (ص ٤٦) . على ان ذكرى هذا القطار اقوى دلالة من هذه المعطيات الجزئية ، وفى هذا الموضع بالذات من الرواية . على انه فى الفصل الثانى مباشرة سنسمع أحد مهندسى الخرسانة فى مشروع السد العالى يقول « الحياة هنا كالسجن » (ص ٧٥) . وما اكثر مظاهر القمع التى

سنتبينها كذلك فى قلب « منطقة المستقبل » فى الرواية .

خلاصة الأمر أن هذه القطارات الثلاثة رغم حركتها الطولية الظاهرية إلى الأمام ، فهى لا تتحرك نحو المستقبل — بل إنها — رغم الاختلافات فيما بينها — تكاد أن تكون تغييباً لهذا المستقبل . ولهذا فالتناقض بينها يكاد ان يكون كذلك تناقضا مظهريا .

اما وسيلة الاتصال الثانية فى الرواية فهى السيارة ، أيا ما كان شكل هذه السيارة وأيا ما كانت وظيفتها ، سواء كانت للانتقال ، او للعمل . وهى الوسيلة الوحيدة « هنا » للاتصال بالآخرين . بالعمل ، والوسيلة الوحيدة لتحقيق اللقاء ، واجراء الحوار . وبدونها ينقطع كل اتصال ، كل لقاء كل حوار انسانى . ولهذا فإن « اليوم هنا يبدأ بالبحث عن وسيلة ركوب » (ص ٨١) . كان البحث عن سيارة هو وسيلة الرواية لابراز أكثر من لقاء ، وأكثر من موقف ، وأكثر من دلالة وأكثر من قيمة . وليست حركة السيارات داخل الرواية حركة ذات اتجاه واحد ، بل هى حركة شبكية متقاطعة متداخلة فى إطار « منطقة المستقبل » ، وتتضح عن طريقها معالم الأشياء ، وتتحكم فيها وبها سلطة القمع فى هذه المنطقة .

أما وسيلة الاتصال الثالثة فهى المركب أو الصندل عبر النيل . وهى الوسيلة التى اتخذها « الانا السارد » للذهاب الى أبى سنبل . وكانت فى الحقيقة وسيلة للاتصال بالماضى ، بالعودة اليه ، وكانت كذلك وسيلة للاتصال والتواصل وللحوار الإنسانى الحقيقى أكثر من الوسائل الأخرى . وكانت هى وسيلة الاتصال الأساسية فى الجزء الثالث والأخير للرواية .

حقا ، كانت هناك وسائل اتصال اخرى ــ طوال الرواية ــ مثل الجرائد ، التى كانت فى الحقيقة وسائل عدم اتصال ، لا وسائل اتصال ، لامتلائها بمختلف أشكال الإدعاء والزيف والكذب أو كانت بالأحرى وسائل اتصال قمعى ، بما تفرضه من ايديولوجية سلطوية ! وكانت هناك الذكريات والأحلام وفقرات من كتاب مايكل انجلو ، ولكنها فى الحقيقة وسائل اتصال فى الرحلة العمقية التى سنتحدث عنها فى فقرات لاحقة .

وفى ضوء الدلالات التى تبيناها فى وسائل الاتصال التى أشرنا اليها فى رحلة الرواية ، نستطيع ان نتبين كذلك بنيتها المكانية الزمانية العامة . ولعل ترقيم فصول الرواية قد يسهم كذلك فى تحديد معالم هذه البنية . فالرواية تتكون من أقسام ثلاثة . الأول ينقسم الى فصول تبدأ من واحد الى اربعة . والثانى قسم لا ينقسم ، أو هو جزء لا يتجزأ على حد التعبير الفلسفي الاسلامى ، لأنه النواة الصلبة للعمل ، اما الثالث فينقسم فصولا تبدأ عدا تنازليا من أربعة الى واحد . ولقد فسر بعض النقاد هذا الترقيم الخارجى بانه تماثل مع بنية الهرم ، تبدأ صعودا من سفحه الى قمته ، ثم هبوطا من قمته الى سفحه ، ومن هذه البنية الهرمية نفسها ، تتشكل بنية اهليلجية دائرية للرواية[1] . ولعل بعض تصريحات وكلمات لصنع ابراهيم نفسه تدعم الى حد ما هذا التفسير ، بالقول بأن بنية الرواية هى[2] محاولة للتماثل مع بنية السد العالى نفسه ، فالجزء الثانى يماثل النواة الصلبة للسد ، المصنوعة من التراب او الطمى . ولهذا لا فصول فى هذا الجزء ، اما الجزء الأول فهو يماثل الطبقات الحجرية والرملية التى تم ارساؤها أمام تلك النواة والجزء الثالث يماثل كذلك الطبقات التى أرسيت خلف تلك النواة . بل إن تنوع لغة الرواية

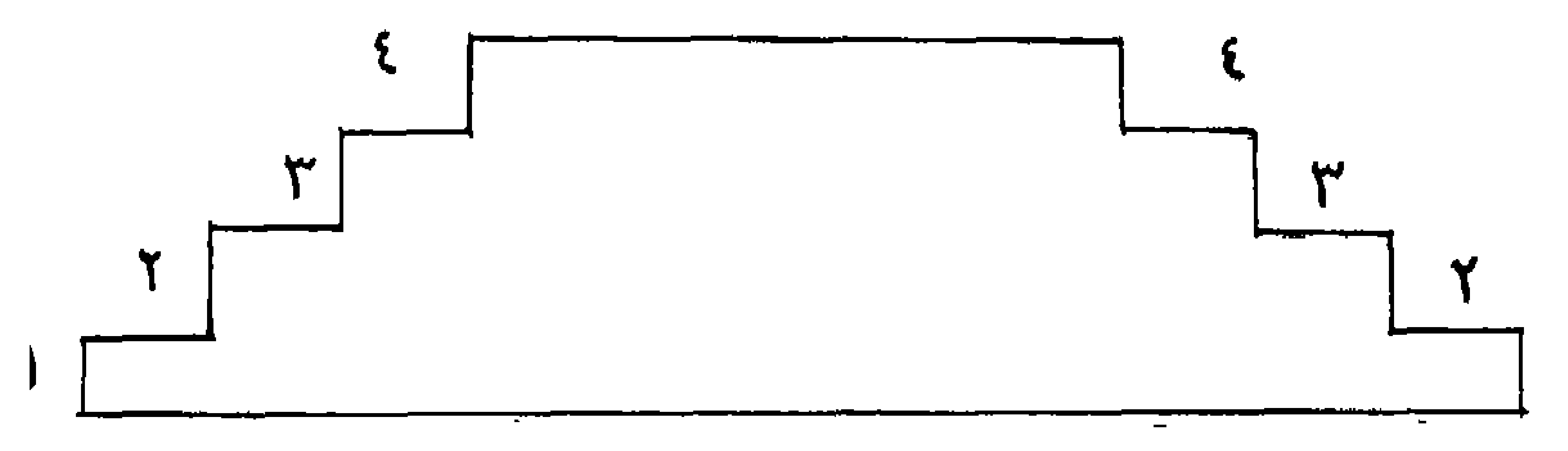
---

(١) راجع مقال د . بطرس الحلاق السابق ذكره ص ١٠٣ .

(٢) راجع حديث صنع الله ابراهيم فى كتاب « الرواية العربية .. واقع وآفاق » ص ٢٩٧ ــ ٢٩٨ دار ابن رشد ١٩٨١ .

إنما هو محاولة للتماثل مع تنوع طبيعة الأتربة والأحجار والرمال التى اقيم بها ومنها السد . ومع احترامى لهذه الاجتهادات التفسيرية والتماثلية التى قد تكون حاضرة فى المظهر الخارجى للترقيم أو فى نية الكاتب وهو يكتب . بل قد نجد نصا يدعمها فى الرواية على لسان صبرى فى الفصل الأول فى الجزء الأول « والناحية التى تراها الآن هى الجزء الخلفى الذى يواجه القاهرة » (ص ٢٤) ، كما نجد هذا النص الثانى فى الفصل الأول (اى الرابع) من القسم الثالث « وادركت انى خلفت جسم السد الرئيسى ورائى وبدأت اهبط جزأه الأمامى (ص ٢٦٥) — اقول ان هذه الاجتهادات يغلب عليها الطابع الشكلى الآلى !!

على أننا حتى لو تأملنا بنية الرواية المكانية من الناحية الشكلية الخارجية البحتة تماما لما وجدناها تنطبق على تلك البنية الهرمية المزعومة ! ذلك أن القسم الأول ينقلنا فى فصله الأول الى اسوان ، ونظل فى اسوان طوال الفصل الثانى والثالث والرابع ، بغير صعود مكانى على الأقل . وفى القسم الثالث ننتقل من اسوان الى ابى سنبل ، ولكننا نظل فى فصله الأول (اى الرابع) فى اسوان ، وناخذ فى التحرك الى ابى سنبل ابتداء من الفصل الثانى (اى الثالث) . والفصل الرابع الأخير (أى الأول) لا يعبر عن عودتنا حيث كنا ، بل نحن لانزال هناك ، وإن كنا فى نهاية الفصل تماما نأخذ سيارة لنتجه الى الباخرة التى تستعد للاقلاع ولهذا لا نستطيع أن نرسم معمارها الخارجى كما فعل الدكتور الحلاق — (وكما قد يتفق هذا على كلمات صنع الله ابراهيم) — على هذا النحو الهرمى :



ذلك لان الترقيم من ١ الى ٤ هو حركة الرحلة من القاهرة الى اسوان على حين أن الترقيم من ٤ الى ١ ليس حركة الرحلة العائدة الى القاهرة ، بل هو حركتها الممتدة من اسوان السد العالى ، الى ابى سنبل .

ان الترقيم العكسى فى الرواية يدل على عودة بغير شك ، ولكننا نتساءل : أية عودة .. عودة الى اى شيء ؟ الى القاهرة ، الى نقطة البداية التى بدانا منها الرواية ؟ ! لا اعتقد ذلك . ولا دليل على ذلك . انها عودة زمانية وليست عودة مكانية رغم طبيعتها المكانية ، عودة الى الماضى وليست عودة الى الحاضر . وهى عودة الى الماضى ، نتبين خلالها وبفضلها التماثل بين « المشروع ــ المستقبل » فى منطقة السد العالى ، « والمشروع ــ الماضى » فى ابى سنبل ، فى مصر القديمة ! إن رحلتنا الى « المستقبل » فى القطار الحديث لم تبدأ بنا رحلة الى « مستقبل حديث » حقا ، بل افضت بنا الى رحلة هابطة بصندل عتيق الى « الماضى » ، لنقلع بعد ذلك عائدين الى « الحاضر » ، الذى ما زال يتجسد فيه « الماضى » برغم انه يحاول ان ينسج « المستقبل » ولكن على نول الماضى والحاضر ! ولهذا قد تكون الدائرة غير الهرمية هى التعبير الأعمق عن طبيعة بنية المكان ــ الزمان فى هذه الرواية . ان رحلتنا المكانية هى رحلة زمانية كذلك ، هى رحلة يتوحد ويتماثل فيها الحاضر والماضى والمستقبل ، اى يتواحد ويتماثل فيها « الزمان ــ القيمة » ، رغم كل المظاهر الخارجية التى تتعارض مع هذا ، كأنما تريد الرواية أن تؤكد التعبير الشائع « لا جديد تحت الشمس » لا من حيث المظاهر وإنما من حيث القيم ! ذلك أن هذا التواحد والتماثل ، انما هو أساسا تواحد وتماثل فى القيم السائدة دائما وأبدا ، وبالتالى فليس ثمة رحلة الى امام وليس المستقبل الا تكرارا قيميا للماضى والحاضر فى المكان والزمان المطلقين .. !! ولعل هذا ينتقل بنا الى الرحلة الثالثة العمقية ، الرحلة فى الذكريات والأحلام والتضمينات التى تفجر فى هذه الرحلة المكانية ــ الزمانية عمقها الدلالى .

٤ ـــ جسد الحقيقة العارية :

تبدأ الرحلة العمقية بالفصل الأول من القسم الأول الذى يكاد أن يكون ـــ كما ذكرت من قبل ـــ تعبيرا عن البنية الصياغية والدلالية للرواية . على أنه فى الوقت نفسه يمثل نقطة البداية فى رحلتنا العمقية . ومع بداية كل نقطة بداية ، لابد من تحديد الهدف والغاية فضلا عن المنهج .

فما هدف هذه الرحلة ؟ هل هو « الفرجة » حقا كما يقول « الانا السارد » لصديقه صبرى (ص ٢٠) . نعم قد يكون كذلك ، ولكنها فرجة بحثا عن « حقيقة » ، حقيقة ما يجرى « هناك » فى اسوان ، اختبارا لحقيقة ما يجرى « هنا » ، فى القاهرة ، فى مصر ! ولفظ « الفرجة » المائع ليس الا التعبير عن المسافة ، عن التحفظ الذى يقيمه « الأنا السارد » بينه وبين الآخرين . إنه صحفى كاتب ، فمنذ لحظة وصوله الى اسوان تبدأ محاولاته للكتابة (ص ٤٢ و ٤٦) . وفى هذا الفصل الاول يكاد يضع السارد عينه ـــ ولا اقول يده ـــ على المعالم الرئيسية للحياة فى اسوان . « هنا مكان حساس وأنا الان فى الخمسين ولا أريد اية متاعب » . هذا ما يقوله له صديقه « صبرى » (ص ٢٠) . ونعى هذا القول عندما نجد جنود البوليس الحربى فى اكثر من مكان ، يشرفون ويديرون . ونعيه اكثر عندما يستشعر « الانا السارد » انه اصبح تحت المراقبة البوليسية ، ولهذا اخذ يسير ويتطلع دائما خلفه (ص ٢٨ و ص ٣٢ و ص ٣٧) . حقا هناك العمل فى السد العالى الذى أخذ يتبين بعض معالمه ويستعد للتعرف على صورته الكاملة . ولكن هناك أيضا رائحة الحشيش النفاذة (ص ٤١) . وهناك « باص » انيق خاص للروس (الذين يعملون فى السد) و « باص » (خلت بعض نوافذه من الزجاج) خاص للعمال !! (ص ٢٢ ـــ ٢٣) وهناك فى منتصف الليل فوق الطريق الممتد فى موازاة النيل ، يستلقى « عشرات من عمال

التراحيل الذين يعملون فى بناء الكورنيش .. كانت اجسادهم متلاصقة تعرى بعضها فتبدت اجزاؤها الحميمة للعيان » ! (ص ٤٢) . وكانت هناك « رائحة خانقة عفنة .. انحنيت فوق السياج فرأيت فضلات المجارى تغطى فناء المنزل الخلفى » (ص ٤٥) . وكان هناك بالطبع الحر الشديد الذى كان يصيبه بالصداع والدوار طوال هذا الفصل بل طوال فصول الرواية . وكان هناك كذلك الجنس والعطش الحارق الى الجنس . عن أى شيء يكتب ، وكيف ؟ هل ينتقى ويجمل ويزخرف ام يكتب الحقيقة عارية كما قال فى « تلك الرائحة » ؟ واجابة على هذا السؤال تنفجر فى الفصل الأول تضمينات اربعة من كتاب عن ميكل انجلو[1] كان يحمله « الأنا السارد » فى رحلته ، كما تفجر ذكرى . اما الذكرى فقد سبق أن أشرنا اليها من قبل ، إنها ذكرى قطار الحيوانات الذى يحمل الشيوعيين الى سجن فى صحراء باقاصى الصعيد ، والذى يختم الفصل الاول نفسه الذى يبدأ برحلة القطار الى السد العالى بما يكاد يوحى بالتماثل بين رحلة بداية الفصل ورحلة نهايته ! وعندما نقرأ فى هذا الفصل « نهضت فى الصباح ينتابنى شعور قديم بعدم الرغبة فى الاستيقاظ » (ص ٣٣) يكاد يبرز لنا هذا التماثل قبل ان نصل الى نهاية الفصل . اما التضمينات الأربعة فتكاد جميعا ان تكون خاصة « بالكتابة ــ الفن » . « الرغبة الملتهبة فى رسم الجسم العارى . ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون ؟ وقالوا إن اجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والافرازات . وقال انه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم » ص ٣٦) .

ان الصراع بين « الكتابة ــ الرسم ــ الكذب ــ التزيين » ، و « الكتابة ــ الحقيقة » . لنكتب الحقيقة عارية مهما كانت مليئة بالبثور والافرازات والنواقص ! هذا ما قرره ميكل انجلو وهذا كذلك ما تمسك به « الانا

(١) فى « تلك الرائحة » أشار ضمنا ــ لا تضمينا ــ إلى فان جوخ .

السارد » فى « تلك الرائحة » رفضا لمنهج موبسان الكتابى ! وفى التضمين الثانى عن ميكل انجلو ندرك أن الأمر سيكلفه حياته كلها (ص ٣٧) ولكن هذا لا يوقفه عن مواصلة طريقه نحو معرفة الحقيقة ، نحو صياغتها ، نحو ابداعها . « وكانت هناك صخرة تعرضت للجو فترة طويلة فتكون لها جلد سميك وبالمطرقة والازميل ازال الغلاف ليصل الى المادة النقية من تحته (ص ٤٣) . على أن الوصول الى الحقيقة الاصيلة ليست مجرد ضربات عشوائية قد تحطم هذه الحقيقة ذاتها » . واذا ضرب بعنف وجهل فقدت المادة الغنية الدافئة توهجها وماتت . وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل ارغامها على أن تعطى . فهى تستسلم للحنان وتزداد تحت تأثيره إشعاعا ولمعانا » (ص ٤٥) .

بهذه التضمينات الأربعة من ميكل انجلو ، لا نؤكد فحسب الإصرار على التعبير عن الحقيقة العارية مهما كلفنا ذلك ، بل نكاد نعبر كذلك عن منهج هذا التعبير نفسه ، بل عن منهج اكتشاف وبناء الحقيقة ذاتها . لا مجرد الحقيقة الفنية ، ولا مجرد الحقيقة الكتابية ، بل الحقيقة الانسانية نفسها .. ! فليس بالتعنيف والهرولة نرغمها على العطاء ، وإنما بالحنان الذى تزداد به اشعاعا ولمعانا . وأزعم — والصفحات القادمة هى محاولة لتأكيد هذا الزعم — أنه بين كلمتى التعنيف والحنان تدور محاور الرواية الأربعة الأساسية المتداخلة التى هى « السياسة » و « الانتاج » و « الجنس — الحب » و « الكتابة — الفن » . ولهذا تأخذ الكلمتان دلالات متنوعة بحسب سياق كل محور من هذه المحاور . فهما « القمع » و « الديمقراطية » فى السياسة ، وهما « الهرولة العشوائية » والتخطيط فى الانتاج وهما « التعنيف » و « الحنان فى الحب » .وهما « الجهل — او التجاهل — بالحقيقة » ، « والمعرفة — والتعريف إبها » فى « الكتابة — الفن » .

ان الفصل الاول من الرواية يعبر بتضميناته عن منهج الرواية فى كتابة الحقيقة العارية كما هى . ولهذا يتخذ السرد الروائى لغة تقريرية تجزيئية تفصيلية تتعامد عليها تفسيرا وتعميقا وتقييما لغة التضمينات والذكريات والأحلام التى تتميز بالغنائية كما لاحظنا فى « تلك الرائحة » ولهذا نؤكد مرة اخرى ما سبق أن قلناه ، وتأسيسا على دلالة تضمينات ميكل انجلو الأربعة التى أشرنا اليها ، ان إنفجار ذكرى قطار الحيوانات الذى حمل الشيوعيين إلى صحراء باقاصى الصعيد فى نهاية الفصل الأول يتضمن حكما قيميا يكاد يعبر به « الانا السارد » عن تماثل هذه « الذكرى القديمة » مع خبرته الحية الجديدة ، فى هذه المرحلة الروائية الأولى من زيارته لمنطقة مشروع السد العالى ! ألم يسرد الوقائع التفصيلية لهذه الخبرة طوال هذا الفصل على نحو تقريرى دقيق بلغ احيانا حد الاملال[1] ؟ ولكن ... الم يؤكد على لسان تضمينات ميكل انجلو ضرورة رسم الجسم العارى حتى ولو كلفه حياته كلها ؟ ألم يؤكد كذلك على لسان مايكل انجلو ضرورة الغوص « الى المادة النقية » . وليس مجرد الاكتفاء بالقشور الخارجية ؟ ! لهذا كانت ذكرى رحلة قطار الشيوعيين ختاما لهذا الفصل ، ضرورة فى البنية الدلالية وبالتالى الفنية للرواية . وهكذا نجد فى هذا الفصل الاول النظرية الكتابية العامة للرواية ، كما نجد البدايات الأولى لتطبيقاتها . إنه نقلتنا الأولى فى عالم جديد من القيم الكتابية والدلالية على السواء .

(١) على أن هذه اللغة السردية التقريرية تتضمن فى كثير من الاحيان أحكاما تقييمية — كما سبق أن لاحظنا ذلك فى « تلك الرائحة » فى صورة مفارقة أو تهكم خفى . ولنكتفى بهذه الامثلة التعبيرية « اصطف طابور السيارات التاكسى يرتدى سائقوها الجلاليب » (صفحة ٧٧) . « وانصرف الجميع (العمال المصريون) فيما عدا الروسى الذى واصل العمل بمفرده » ص(٢٧) . لمحت الفتاة طابوراً من الجمال ... فصاحت بالفرنسية : فوالا رينيه .. شامو ! » والتفت رينيه على الفور وقد استعد بالكاميرا ليصور المعجزة المصرية (ص ٣٥) .

٥ ــ توازى القمع والابداع :

تكاد بقية فصول القسم الأول الثلاثة أن تكون امتداداً طوليا وعمقيا للفصل الأول ، حيث تنمو فيها ــ فى تواز وتداخل ــ الوقائع السردية والأحداث التذكرية والتضمينات عن حياة مايكل انجلو ومعاناته .

ففى الفصل الأول ركبنا القطار « الفعلى » ــ روائيا ــ الى اسوان ، وبلغنا اسوان وأخذنا نبحث عن استقرار سكنى ، وعن اتصالات بالمسئولين ، كما أخذنا نتعامل تعاملا أوليا مع بعض معالم تجربة السد العالى ، فى تداخل مع فقرات عن خبرة ومعاناة مايكل انجلو الابداعية .

وفى ختام هذا الفصل ــ كما ذكرنا فى الفقرة السابقة ركبنا القطار « الذكرى » ، قطار الحيوانات مع الشيوعيين الذى اتخذ نفس الاتجاه الى الجنوب ولكنه يتجه بنا الى سجن فى أقاصى هذا الجنوب . وفى الفصل الثانى والثالث والرابع ، سنظل فى اسوان وسنواصل الفصل الأول ، بمستوياته وابعاده الثلاثة المتوازية المتداخلة ، التذكيرية والتضمينية والوقائعية . ففى الفصل الثانى تصل رحلة الشيوعيين التذكرية الى السجن وسط سور حجرى وأسلاك شائكة وصحراء محيطة من كل الجهات (ص ٥٠) وتبرز من بين هؤلاء الشيوعيين قامة فارعة . ثم لا تلبث هذه « الرحلة ــ الذكرى » فى الفصل نفسه أن تعود الى بدايتها ، بداية الاعتقال ، فى شهر يناير بالتحديد ، وفى سجن القلعة بالتحديد كذلك ، لتنتقل فى الفصل نفسه الى سجن آخر ، وينتهى الفصل بالتحقيق مع ذى القامة الفارعة . وفى الفصل الثالث تبرز صورة أكثر تحديدا لذى القامة الفارعة لنضالاته ومعاناته السابقة ، ثم لهذه المعاناة الجديدة ــ مع غيره ــ التى بدأت تحديدا فى أول يناير عام ١٩٥٩ . ثم لا تلبث « الرحلة ــ الذكرى » أن تنتقل بعد ذلك

الى الاسكندرية ، الى سجن من سجونها ، تمهيدا لتقديم الشيوعيين الى المحاكمة التى تبدأ قرب نهاية الفصل ، وتنتصب فى قفصها « القامة الفارعة » تجادل بالمنطق قضاة ذوى منطق طبقى مختلف . وفى الفصل الرابع والأخير من القسم الأول للرواية ، يتخذ موكب الشيوعيين وجهة اخرى ، ينتقلون اليها حيث تتم لهم عملية تعذيب جماعى يصرع فيها ذو القامة الفارعة . والرواية فى جزئها الأول لا تعطى اسما لهذا المناضل الشيوعى ، غير أنه هو « احمد » الذى التقينا مع ذكريات عنه ، كما التقينا بزوجته وابنته فى رواية « تلك الرائحة » وهو — تحديدا « شهدى عطية الشافعى » الذى قتل تعذيبا فى سجن اوردى أبى زعبل شمال القاهرة ، والذى تحدد الرواية ملامحه الجسدية تحديدا دقيقا ، كما تحدد تحديدا زمنيا دقيقا كذلك تاريخ اعتقال الشيوعيين .

والرواية إن لم تصرح باسمه فى جزئها الأول ، فإنها مهداة اليه ، ولكن سرعان ما تصرح بالاسم الأول « شهدى » مرة واحدة فى جزئها الثانى « أما شهدى فلم يكن بحاجة الى مداواة » . (ص ٢١٩) وتكاد هذه « الرحلة — الذكرى » للشيوعيين فى الرواية أن تكون الحدث الانسانى الوحيد الذى ينمو فى تتابع زمنى شبه منتظم ومطرد طوال قسمها الأول ، رغم أن التعبير عنه يتم بشكل متقطع ، وفى صورة ذكريات تفجرها بعض تفاصيل الوقائع اليومية المسرودة ، يبرز ويعمق الطابع القمعى فى هذه الوقائع كذلك ، بل فى عالم الرواية عامة . ويضاعف من هذا الطابع القمعى المتوازى الدقيق بين رحلة الشيوعيين القمعية المأساوية ، والرحلة عبر فقرات عن حياة ميكل انجلو ومعاناته . فخلال الفصل الأول كانت التضمينات عن ميكل انجلو إبرازا وتأكيدا لمنهج الابداع الذى حدده ميكل انجلو لنفسه ولفنه ، وما يعنيه ذلك المنهج من خروج على المألوف والمفروض والسلطوى ، بحثا عن الحقيقة العارية ، مهما كلفه ذلك . وفى الفصول الثلاثة التالية تعبر التضمينات عن ممارسته الابداعية ومعاناته لهذه الممارسة ، نتيجة

لرفضه الاذعان لما يطلب منه .

انه لا يتخذ الأساطير موضوعا له كما يطالبه اساتذة « القصر — السلطة » . فالواقع هو الذى يجتذبه . وموضوعه لن يكون له منبع الا من داخل ذاته . ولهذا ينعزل عن هذا العالم الذى يخيم عليه الخوف والفوضى . ويصبح « الفن — الصخر » هو الشيء الوحيد اليقينى فى حياته . وهو يعبر عن معاناته عبر نحته لمعاناة المسيح الذى صلب بوحشية رغم انه يحمل رسالة تريد ان تبشر بالأخوة وتمحو العنف (١٦٥) .

ونلاحظ أن أغلب هذه التضمينات تأتى كذلك صدى ورد فعل للوقائع اليومية المسرودة مما يعمق هذه الوقائع نفسها ، ويقيم توازنا دلاليا بين ما يجرى فى الحاضر وما كان يجرى فى الماضى . وهى تأتى فى تواز كذلك مع معاناة الشيوعيين ومعاناة ذى القامة الفارعة بوجه خاص ، مما يقيم توازيا دلاليا كذلك بين صلب المسيح ومصرع ذى القامة الفارغة ، بل يكاد يصل هذا التوازى الى حد التخطيط الدقيق المنتظم وخاصة فى الفصل الرابع الأخير . ففى هذا الفصل نجد تضمينين عن مايكل انجلو ، وصورتين تذكريتين عن معاناة الشيوعيين . على انها جميعا حول المعاناة والصلب والاستشهاد . يبدأ التضمين الأول بتمثال العذراء وابنها المصلوب (ص ١٧٦) يتلوه داخل الفصل صورة تذكّرية عن تجمع الشيوعيين فى فناء السجن ، وجلوسهم القرفصاء انتظارا لنقلهم لى سجن آخر ، (ص ١٩١) لنعود الى مصلوب ميكل انجلو الذى لا تعذبه المسامير الحديدية بقدر ما يعذبه الشك ، « فى جدوى رسالة تريد ان تبشر بالأخوة وتريد ان تمحو العنف ؟ » (ص ١٩٥) لنعود اخيرا الى السجن ، الى حفل التعذيب ، ومصرع ذى القامة الفارعة (ص ١٩٦) الذى قال فى محاكمته « انه لا يمكن ان يعادى حكومة تبنى السد » (ص ١٤٣) وعندما سئل فى التحقيق « هل

تنوى استخدام العنف ؟ كانت الكتب ، المضبوطات الوحيدة فى القضية هى الدليل الوحيد (ص ٧٩) . على ان هذا الفصل الرابع لا يكشف فحسب عن هذا التوازى المنتظم الدقيق بين التضمينات عن مايكل انجلو وذكريات معاناة الشيوعيين ، بل يكشف كذلك عن التوازى بين التضمينات والذكريات من ناحية . وبعض الوقائع الأساسية فى هذا الفصل الرابع من ناحية اخرى على نحو اكثر تداخلا وتناسبا من الفصول السابقة كما سوف نتبين ذلك بالتفصيل .

٦ ــ تقييم الواقع .... تقريريا ! :

الوقائع السردية فى الفصول الثلاثة (الثانى والثالث والرابع) من القسم الأول هى امتداد طولى ــ كما اشرنا ــ لوقائع الفصل الأول سواء من حيث عناصرها ومفرداتها ، أو من حيث طريقة التعبير التقريرى ، التفصيلى ، التجزيئى ، الخارجى عنها . على أن هذا التعبير التقريرى ينضح تقييما عمقيا بتقريريته نفسها . ثم بما يتعامد عليه من ذكريات وتضمينات ! ولعل أبرز وقائع الفصل الثانى هو اقترابنا من ملامسة العمل الفعلى فى السد . فنحن فى المرحلة الثانية من هذا المشروع فالمرحلة الأولى ــ كما نتبين من سياق هذا الفصل ــ استكملت بتحويل مجرى النيل فى ١٤ مايو ١٩٦٤ . وكانت مرحلة زاخرة بالحماس . اما المرحلة الثانية فمرحلة يغلب عليها الطابع الفنى . ونعيش فى هذا الفصل الثانى لحظة تفجير جبل . فتصف الرواية هذه اللحظة وما تلاها وصفا تفصيليا ، تبرز فيها قامة فارعة أيضا . ليست قامة انسان ، بل قامة « الآلة » ، الضخمة ، التى تفتت الصخور أو تزيل الجبال أو تشق الطرق . وتبرز جسامة العمليات التى تقوم بها هذه الآلة العملاقة ، ويبرز معها كذلك ضخامة العمل الذى يتم فى هذه المرحلة الثانية من بناء السد العالى وهى مرحلة تشييد النواة الصلبة فى قلب السد فى وقت استقبال الفيضان .

إن الآلة العملاقة والعمل الضخم هما أبرز معالم هذا الفصل الثانى . وما نريد أن نتوقف كثيرا عند هذه « الآلة وهذا العمل » هنا ، فسنفرد للالة ودلالتها فى هذه الرواية فقرة خاصة . على أنه حول هذه الالة وهذا العمل ، تبرز كذلك عناصر ومعطيات اخرى . فهناك أولا لقاء الأنا السارد بصديقه الصحفى سعيد ، وسوف يتحركان بعد ذلك معا طوال الجزء الاول من الرواية ، ومن لقائهما نتحرك نحو المزيد من التعرف على عملية بناء السد العالى ، ومن تعليقاتهما معا تبرز بعض التقييمات الأيديولوجية والسياسية ، فضلا عن الأمزجة التى يغلب عليها العطش الجنسى الذى يعد بعداً اساسيا من ابعاد الرواية عامة .

وهناك ثانيا البوليس الحربى الذى نصادفه فى اكثر من مكان (والذى يذكّر الانا السارد وسعيد الصحفى فى لحظة بحرس الجامعة) .. ومع البوليس الحربى ، نلتقى بالمباحث العامة التى نتبينها فى مبناها الذى ما اكثر ما يصادفنا فى هذا الفصل ، ونستشعرها كذلك فى استمرار الرقابة التى تتخذ شكل السؤال الجهير المتصل عن الانا السارد .

وهناك ثالثا : الفروق الطبقية والفساد فى إطار هذه التجربة التعميرية الضخمة . فهناك « المجتمعات الصفراء » التى نجدها فى حى ذى طابع شعبى (ص ٤٨) وهناك عشرات المجمعات الانيقة البنية اللون التى ظهرت اجهزة التكييف فى واجهاتها (ص ٤٨) . وهناك شركة قطاع خاص تعمل فى المنطقة التى رحبت باستضافة الانا السارد فى الاستراحة ، اقامة وطعاما بلا مقابل ، لانها كما يقول سعيد تريد تحسين علاقتها مع الهيئة (التى تتولى بناء السد) .. ليستمر اعفاؤها من التأميم بعد انتهاء السد ولذلك تقوم ببناء فيللات فخمة لكبار رجال الحكومة بأسعار بخسة « لايتصورها عقل » (٦٧) .

هذه هى المحاور والأبعاد الأساسية للوقائع السردية فى هذا الفصل ، يتم التعبير عنها بشكل تقريرى ولكن يتفجر من ذات التعبير التقريرى تقييم دلالى يتعمق بالذكريات والتضمينات ، وينعكس على مجمل السياق العام لهذا الفصل ، فضلا عن الجزء الأول كله ، بل الرواية كلها كما سوف يتبين ذلك فيما بعد .

نقرأ فى هذا الفصل خمس ذكريات متتابعة عن السجن وتضمينين عن ميكل انجلو . الذكرى الاولى تأتى تداعيا مع واقعة رؤية لوحة تحدد يوما بيوم ما تبقى على التاريخ المحدد لإنهاء المرحلة الاولى ، وهى لوحة مكتوبة باللغتين العربية والروسية وموقعة من عبد الناصر وخروتشوف (ص ٤٨) ، فتفجر ذكرى السجن حيث الشيوعيون يتابعون أخبار السد فى الجرائد التى تتسلل اليهم خلسة ونسمع أن ذا القامة الفارعة كان يتمنى ان يشهد ذلك اليوم ، ولكنه لم يتمكن (ص ٥٠) .

وهنا يتفجر تناقض دال بين المضمون التقدمى للوحة وبين المضمون القمعى لسجن الشيوعيين المصريين ، وتتداعى ذكرى أخرى للسجن بمناسبة ركوب الأنا السارد وسعيد ، بسيارة تمتلىء بالعمال واضطرارهما لاقتعاد الارض لعدم وجود أماكن شاغرة . وهنا تنفجر ذكرى فى تداع مباشر « أمرونا بان نقتعد القرفصاء .. » (ص ٦٤) أما التضمين عن ميكل انجلو المتعلق برفضه الخضوع لارادة اساتذة القصر بان يكون موضوعه اغريقيا من اساطير اليونان (ص ٦٦) فقد يكون رد فعل للرقابة البوليسية على الانا السارد ، فهو يأتى بعد ان يقال له ان هناك من يسأل عنه ، عن اسمه ، عن موعد مجيئة ، وفى أية غرفة يسكن فى الفندق (ص ٦٥) بالاضافة الى انتظاره مساعى سعيد للانتقال الى الاستراحة للإقامة بها ليبدأ فى تنفيذ ما جاء من أجله (ص ٦٦) . إن التضمين يعمق الاحساس بالضغط السلطوى الذى يتعرض له الأنا السارد ، ولكنه يؤكد كذلك

إصراره على المواصلة ، فضلا عن إعطاء هذه المواصلة دلالة إبداعية . وهكذا الشأن فى بقية الذكريات والتضمينات ، إنها بمستويات جهيرة او خافتة تبرز كتداع وكرد فعل لوقائع سردية تفصيلية ولكنها فى الوقت نفسه تعميق تقييمى لهذه الوقائع نفسها .

وفى الفصل الثالث تواصل وقائع الفصل السابق امتدادها بمحاورها وأبعادها الأساسية ، مفصحة عن تفاصيل أكثر خاصة فى محورى العمل من ناحية والقمع والفروق الطبقية والانتهازية والفساد من ناحية اخرى . على أن محور القمع يكاد أن يكون ضاغطا مسيطرا فى هذا الفصل أكثر من الفصلين السابقين . والواقعة الأساسية البارزة فى هذا الفصل فيما يتعلق بالعمل ، هى اللقاء بالخبراء السوفييت . وفى هذا اللقاء الذى يقوم به الانا السارد وسعيد الصحفى نتعرف على مزيد من الحقائق عن هذه المرحلة الثانية فى بناء السد العالى ، ولكننا نتعرف كذلك على بعض الملامح الشخصية والحياتية لكبير الخبراء . كما يلتقى الانا السارد لأول مرة بتانيا التى ستقوم بينها وبينه علاقة حميمة فيما بعد ، وإن يكن هذا اللقاء الأول قد جاء عابرا وسطحيا . على أنه فى طريقنا الى هذا اللقاء ، نتوقف لنشاهد تفاصيل عمل خلاطات الأسمنت الضخمة ، ونعرف مقدار الأخطار التى تعرض لها العمال والتضحيات التى تكبدوها وخاصة فى البداية قبل ان يستوعبوا التعامل مع هذه الالات .

اما محور القمع فنكاد نجده متناثرا بمستوى او بآخر خلال الفصل كله . حتى هذا اللقاء مع الخبراء فما أشد ما كان سعيد الصحفى يتحاشاه حتى لا يثير الشكوك من حوله !! ولكنه يجرؤ عليه هذه المرة لأن رئيس التحرير طلب منه موضوعا عنه . (ص ٩١ ــ ٩٢) .

وفى لقاء مع مدير المركبات ــ بحثا عن سيارة ــ لتوصيلهما الى مركز الخبراء السوفييت ، نتبين ان هذا المدير من رجال الجيش ، ونتبين معاملته القاسية للعمال ، وعندما يسأل عن سر نجاح العمل فى السد العالى يجيب :

« النظام والطاعة المبنيان على الخوف ، ولكن سرعان ما يطالب بان تستبعد كلمة الخوف على ان يوضع محلها « الاقتناع » حتى لا يسىء احد الفهم » (ص ٨٩) .

وعندما أوقف لهما أحد جنود البوليس الحربى سيارة ليعود بها الأنا السارد وسعيد الى الاستراحة بعد زيارتهما لمركز الخبراء السوفييت حاول أحد العمال الصعايدة ركوب السيارة ، فرفع الجندى يده وهوى بها على قفاه ، ثم سأله عن بلده فقال « وقد انحنى رأسه تحت كف الجندى إنه من قوص . ويحاول الجندى بعد ذلك ان يجذب شاربه (ص ١١٣) . وفضلا عن هذا فالرقابة تستمر على الأنا السارد ، بل يعرفان هو وسعيد عن طريق صديق لهما أن المباحث تسأل عنهما . وأن مقالا كتبه سعيد ، وضعت إدارة الشركة تحت بعض سطوره خطوطا حمراء ، وأرسلته الى المباحث . (ص ١٤٦) . كما نعرف ان هناك اعتقالات للاخوان المسلمين . ويقول احد الأصدقاء تعليقا على هذا : « الدور الآن على الشيوعيين » (ص ١٤١) .

وفى هذا الفصل وفى هذا الاطار من العمل والقمع نلتقى بمقاول الأنفار لقاء عابرا فى الطريق « مرقت بجوارنا سيارة جيب مكشوفة مستطيلة الجسم عن المألوف . كان يقودها رجل بدين يرتدى جلبابا جلست بجواره امرأة فى مثل حجمه كانت تكتسى جلبابا بلديا وتغطى ساعديها حتى المرفقين بالأساور الذهبية . قال سعيد ان الرجل هو المتعهد الذى يمد السد بآلاف الأنفار . وانه

يأخذ على كل نفر منهم خمسة قروش فى اليوم » .. (ص ١١٥) .

وفى هذا الفصل كذلك نلتقى بوكيل الوزارة ، فنعرف منه أنه كان يعمل فى الرى منذ كان وزراؤه وكبار موظفيه من الانجليز ، ونجده يحتفظ بصور فوترغرافية لهم . وهو إلى جانب مسئوليته الفنية فى السد العالى ، فهو رئيس الاتحاد الاشتراكى ، ويلقى محاضرات عن الاشتراكية فى أعضاء الاتحاد الاشتراكى ويقول إنه يفكر فى جمعها فى كتاب ليستفيد منها بعض المواطنين فى القطر ، يقول هذا بعد ان يذكر لسعيد « ان البيجوم أغاخان تتصل به دائما عندما تأتى الى اسوان » ص ١٠٤ . وبرغم الطابع التقريرى للتعبير عن هذه المحاور جميعا ، فانها فى ذاتها تتضمن دلالات تقييمية ، معبرة عن عمق المفارقات داخل هذه العملية الكبيرة ، عملية بناء السد العالى . على أنه مما يعمق هذه الدلالات التقييمية ، أو يعمق الدلالة القيمية فى التعبير التقريرى ، هو ما يتعامد على هذه التعابير التقريرية من ذكريات وتضمينات . وفى هذا الفصل الثالث نلاحظ غلبة ذكريات السجن عن تضمينات ميكل انجلو . ففى الفصل اربع ذكريات سجنية وتضمين واحد . كما نلاحظ كذلك تفاقم الطابع القمعى سواء فى ذكريات السجن أو فى التضمين مما يتلاءم بنيويا ودلاليا مع غلبة الطابع القمعى على الوقائع السردية فى هذا الفصل . كما نلاحظ أخيرا انتظام التعاقب الزمنى لذكريات السجن : بداية الاعتقال فالانتقال الى الاسكندرية ثم المحاكمة فى الاسكندرية ، وان تخلل ذلك ذكرى سجنية يغلب عليها العطش الجنسى ، بل يبرز فى احدها التطلع الى « الجنسية المثلية » .

على ان هذه الذكريات السجنية الى جانب تَضْمِينَىْ مايكل انجلو هى رد فعل للوقائع المسرودة فى هذا الفصل ، وهى فى الوقت نفسه « تعميق دلالى لها ، كما رأينا فى الفصول السابقة . فالأنا السارد يتأمل أثر الجدرى على وجه وكيل

الوزارة ذى الماضى مع الانجليز ، ويسمعه يتحدث عن محاضراته عن الاشتراكية ، وبدا وجهه مجردا من الحيوية فينفجر شريط « الذكرى ـــ النقيض » عن ذى الجسد الفارع الذى كان بوجهه كذلك آثار جدرى ، « وكان يلقى محاضرات عن الاشتراكية أيضا ، سوى أن الوجه كان يفيض حيوية ، وأنه تمرد على عبودية الانجليز » (ص ١٠٤) . إن الذكرى هى رد فعل مناقض يكشف المفارقة ، بل يعمقها . وفى حديث مع سعيد عن الاسكندرية » تبفجر ذكريات رحلة الشيوعيين الى الاسكندرية (ص ١٠٦) وعندما يطلب الأنا السارد من سعيد ان يطفىء النور لأنه لا يستطيع أن ينام فى الضوء فتنفجر ذكرى سجنية اخرى .. « كان النور يطفأ دائما فى ساعة محددة كل ليلة .. » (ص ١٢١) . وعندما يبلغه خادم الاستراحة أن شخصا سأل عنهما فى الصباح وطلب معرفة أسمائهما بالكامل : إنها المراقبة المستمرة إذن . وهنا ينفجر تضمين من كتاب مايكل انجلو « شبح سافونا رولا » القاتم الذى كان يخيم على المدينة بتزمته . « ان قوى التدمير تسير فى اعقاب الابداع والخلق » (ص ١٢٩) .

وعندما يقول له صديقه « الدور الآن على الشيوعيين » تنفجر ذكرى سجنية عن التعذيب . « الضرب على الأجساد العارية بالأحزمة الجلدية .. ثم الذهاب الى المحاكمة وبعضهم مجلل بالأربطة البيضاء .. » (ص ١٤٢) .

وهنا تنفجر الذكريات ، والتضمينات بشكل منتظم متنام ، كصدى للوقائع المسرودة ، فضلا عن اعطاء هذه الوقائع دلالات قيمية زاخرة بالمفارقات .

وفى الفصل الرابع والأخير من القسم الأول ، تواصل نفس المحاور الأساسية امتدادها الطولى والقمعي ، ولكن يسود اساسا محور القمع وان اتخذ مظهرا فاجعا هو الموت .

فى هذا الفصل نزور معهد تدريب العمال ، الذى تشرف عليه سيدة سوفيتية ، كما نتعرف على عملية بالغة الاهمية ، هى عملية حقن الصخور ، ونشاهد ما تقوم به الالات الضخمة من عمليات متنوعة . وفى هذا الفصل تأخذ العلاقة بين الانا السارد وتانيا فى التبلور ، وتستمر المراقبة البوليسية ، لا فى الواقع المسرود ، بل فى حلم يحلم فيه الانا السارد بأنه ذاهب الى لقاء ابيه ، فيحس بأن هناك من يطارده فيسعى للتخلص منه حتى لا يسيء الى أبيه ، ولكن سعيه لايفضى به إلا إلى زقاق مسدود (ص ١٦٥ ــ ١٦٦) . ويتم اعتقال أحد الميكانيكيين . ولكن ما هو أخطر هو ان « الموتى يتساقطون فى كل مكان » (ص ١٧١) . حقا ، إنهم يتساقطون نتيجة مرض مجهول لعله ملاريا أو انفلونزا أو ضربة شمس ، ولكنه يأخذ أبعادا ودلالات مختلفة . فهو يأخذ دلالة اجتماعية طبقية : فليس بين الروس اصابة ، وليس بين المهندسين وكبار الموظفين إصابة . فالاصابات « محصورة فى نطاق العمال والصعايدة » . ويسأل الأنا السارد صديقا : وإذا انتقلت (الاصابة) الى المهندسين وكبار الموظفين فأجاب : عندئذ تقع ثورة (ص ١٧٢) . ويأخذ الموت دلالة سياسية وايديولوجية كذلك . ففى هذا الفصل نعرف كذلك ان والد الفتاة الروسية تانيا قد اعتقل ايام ستالين ــ رغم اخلاصه للاشتراكية وللحزب ولستالين ــ وظل فى المعتقل حتى مات (ص ٢٠٨ ــ ٢٠٩) كما يأخذ الموت فى هذا الفصل دلالة عاطفية فاجعة « فالأنا السارد يحلم أنه يرى أمه « وهى تطل من النافذة لترى شيئا فى الحارة . وأمسكت بساقيها ، لأمكّنها من ان ترى جيدا ، ولكنها سقطت منى الى اسفل وارتطمت بالارض فى صوت رهيب »(ص ١٩٥) . وذكريات السجن وتضمينات ميكل انجلو تتعلق بالموت ، فهى تتعلق ــ كما راينا فى الفقرة السابقة ــ بصلب المسيح من ناحية واستشهاد ذى القامة الفارعة من ناحية اخرى . وتأتى الذكريات والتضمينات كرد فعل وكتداع للوقائع السردية ، وتعميقا دلاليا لها كما رأينا فى الفصول السابقة . ولكن لعل ابرز تداع فى هذا الفصل هو

التداعى بين حلم الانا السارد بسقوط امه من الشباك ومصرع ذى القامة الفارعة مما يعطى عمقا ذاتيا حميما لعلاقة الانا السارد بذى القامة الفارعة !

ان هذا الفصل الرابع بحق هو فصل الموت ، بوقائعه السردية وتضميناته وذكرياته السجنية ، وهو ختام الجزء الاول من الرواية . على انه مما يعمق طابع المفارقة التى تتسم بها البنية الدلالية لهذا الجزء الاول كله ـــ كما لاحظنا ـــ أن هذا الفصل الاخير نفسه ـــ فصل الموت ، هو نفسه فصل الحقن والتفجير واستقبال الفيضان فضلا عن أنه بداية العلاقة الحميمة بين الانا السارد وتانيا الروسية ، وهو الفصل الذى تتألق فيه نجمة كبيرة وتنفرد بصفحة السماء (ص ١٩٤) . على انه بنهاية هذا الفصل الرابع يكتمل بحق القسم الاول من الرواية . يقرر سعيد العودة الى القاهرة بعد شفائه واصابته هو كذلك بالمرض المجهول . اما الانا السارد فيحاول مواصلة الطريق الى ابى سنبل . ولكن بين مواصلة الطريق الى ابى سنبل يقع القسم الثانى الذى يختلف بنيويا ـــ فى مظهره التعبيرى على الأقل ـــ عن القسم الأول ، على حين يبدو القسم الثالث امتدادا طوليا وعمقيا كذلك للقسم الاول . ولأنى أرى أن القسم الثانى قد كتب بعد القسمين الأول والثالث[1] ، بل تتألف فقراته ـــ كما سوف نرى ـــ من كثير من فقراتهما ، فانى اؤجل قراءته الى ما بعد قراءة القسم الثالث .

٧ ـــ الرحلة الى « الماضى ـــ الحاضر » :

مع القسم الثالث بفصوله الاربعة كذلك نغادر اسوان الى أبى سنبل .

(١) تقول بهذا كذلك الناقدة فريدة النقاش . راجع بحثها القيم « من تلك الرائحة الى نجمة اغسطس » مجلة الطليعة المصرية . اكتوبر ١٩٧٥ (صفحة ١٧٠) .

وفى هذه الرحلة الجديدة تتوازى وتتناسج وتتداخل كذلك الوقائع المسرودة مع ذكريات وتضمينات . على أن الذكريات لن تكون ذكريات سجنية ، بل سوف تحتشد الذكريات الشخصية والعائلية . كما ان التضمينات لن تكون عن ميكل انجلو وانما من كتاب التاريخ المصرى القديم . وهكذا يختفى تماما مايكل انجلو(٢) وشهدى من هذا القسم الثالث على حين يصبح الماضى بأحداثه الشخصية والعائلية والتاريخية وبآثاره الفنية والمعمارية القديمة هو نسيج هذا القسم الأخير من الرواية .

يبدأ ترقيم هذا القسم عكسيا من رقم (٤) الى رقم (١) . انه ترقيم نزولى ــ أو ترقيم رجوعى إن صح التعبير . ولكنه ليس نزولا فى اتجاه القاهره أو رجوعا اليها ، وإنما هو نزول الى الماضى ورجوع اليه كما اشرنا فى فقرة سابقة . إنه رحلة طولية عمقية ، خارجية باطنية ، تعود بنا الى الماضى بأحداثه القديمة وآثاره الباقية وباحزانه وجراحه المزمنة . وتتضافر وتتداخل فى التعبير عن هذا كما حدث فى القسم الاول ، الوقائع السردية والذكريات والتضمينات المتعامدة على الوقائع السردية .

ففى الفصل الاول من هذا الجزء ، أى الرقم ٤ نحن لا نزال فى اسوان ، فى انتظار تحرك الصندل الى ابى سنبل . لقد انقطعت أكثر من علاقة فى اسوان . لقد عاد الصحفى سعيد الى القاهرة الذى كان الانا السارد يشعر باطمئنان لوجوده (ص ٢٤٤) ، كما انتهت علاقة الأنا السارد بتانيا ــ هذه العلاقة التى

(٢) وان ذُكر ميكل انجلو فى الجزء الثالث فى الفصل الثالث على نحو مختلف . فالأنا السارد يشبّه كتلة ضخمة من الصخور بطفل عار من اطفال ميكل انجلو ... (صفحة ٣١٤)

كانت قد توطدت فى القسم الثانى ــ إن تانيا رفضت بحسم ان تلتقى به مرة اخرى ، او أن تستمر العلاقات فيما بينهما على نحو من الأنحاء (ص ٢٥٨) . وهكذا اصبح السفر الى الجنوب ، الى ابى سنبل ، ليس مجرد نقلة مكانية نتيجة لانتهاء زيارته الاعلامية او استعلامية لمنطقة السد العالى ، ثم السعى لاستكمالها بزيارة المعالم الاثرية فى ابى سنبل ، وليس كذلك مجرد نقلة زمنية الى الماضى التاريخى ، بل كان كذلك نقلة عاطفية تحتشد بأحاسيس الفقد والوحدة وخيبة الأمل . ولكن لعل هذه النقلات الثلاث المتداخلة تعبر عن شحنة دلالية واحدة ! يعمقها ما يتعامد على وقائعها من احداث تذكرية وتضمينات . ولهذا كان من المنطقى ــ روائيا ــ ان ينفجر عقب القطيعة مع تانيا أول شريط لذكرى قديمة للانا السارد وهو يعود وحيدا فى المساء من الجامعة بعد أحداث صباحية فيها ، يعود الى « حيث ينتظر العجوز فى لفاعته الصوفية » وقد استقر فوق فراشه ملتجئا الى كتب الأولين وسرعان ما يغوص هو ايضا اسفل اغطية فراشه الحديدى الصغير حيث « يمكن البكاء بلا توقف » (ص ٢٦٠) . (التخطيط لنا) هل سيجد الأنا السارد كذلك ملجأ فى آثار الاولين ــ تاريخيا ــ لادينيا ؟ ! وهل سيجد الملجأ حقا ، أم سيصطدم بذات الخبرة المريرة ؟ ! على أننا لا نستشعر فى هذا « النص ــ الذكرى » مجرد الدموع والوحدة ، او البحث عن ملجأ ، بل نستشعر الإحساس بالبرد . فطوال الفصول السابقة نحن نعانى من شدة الحرارة وتكون الاشارة الى البرد اشارة رمزية او تذكرية او عاطفية . ولكننا نقرأ فى هذا النص الذكرى « يلسع البرد الأنوف » و « .. صفعات الهواء البارد » . ولا يقتصر الاحساس بالبرد على هذا « النص ــ الذكرى » بل نجده كذلك فى الوقائع السردية لهذا الفصل نفسه . « وبدأت اشعر انا الآخر بالبرد » و « تزايد شعورى بالبرد » (ص ٢٩١) . « هبت على نسمة باردة (ص ٢٩٢) . كان الانا السارد قد انتقل الى الصندل وقضى ليلة فيه انتظارا لتحركه فى الصباح وقد يكون من الطبيعى ان يشعر بالبرد فى الفجر وهو ينام بلا غطاء على ظهر هذا الصندل

رغم اننا لا نزال فى شهر اغسطس . غير أن هذه الواقعة الطبيعية تعطى عمقا (احساسيا) خاصة للبنية الدلالية العامة لهذا الفصل الأول من القسم الثالث ، بعد قيظ القسمين الأول والثانى !

اما بقية وقائع هذا الفصل فلا تخرج فى جوهرها عن نسيج سردى يعبر تعبيرا خاصا عن لقائه برفاق رحلته الى ابى سنبل والأحاديث المتبادلة بينهم . وهم فى اغلبهم عاملون فى ابى سنبل ، باستثناء « ذهنى » الذى يقدم نفسه فى البداية الى الانا السارد باعتباره عضوا فى جمعية قاهرية للجوالة . أما فيما يتعلق بالذكريات والتضمينات ، ففى هذا الفصل ثلاثة أحداث تذكرية وتضمينان من تاريخ مصر القديم ، وهى جميعا تأتى كرد فعل تفجره وتستثيره عناصر النسيج السردى . وفى هذا الفصل أحداث تذكرية ثلاثة تكاد جميعا أن تكون تعبيرا عن الحرمان العاطفى والوحدة . وقد لاحظنا هذا فى الحدث التذكرى الأول الذى ذكرناه والذى تفجر كرد فعل مباشر للقطيعة بينه وبين تانيا . أما الحدث التذكرى الثانى فيتفجر فى نفسه وهو ينصت الى مقاطع من ملحمة « يابهية وخبرينى على اللى جتلو ياسين » يغنيها راكبان من ركاب الصندل . ويعبر الحدث التذكرى عن الضياع بحثا حزينا يائسا « عنها » « لم يبق الا التجوال على غير هدى فى الشوارع التى تغشاها على أمل لقاء بالمصادفة » ، كان الناس من حوله تتجمع لتتابع « انباء تاميم القناة ، ولكن الأذن (اذنه) كانت تتلهف على نواح المغنين » (ص ٢٨٩) . والحدث التذكرى الثالث يعبر عن الحرمان الجنسى « التقليب خلسة بين صور مخبأة فى الكراسات « كل واحدة وعد بتلك اللذة الغامضة فى صدر امرأة وبين ساقيها » .. وحتى اذا تفجر الينبوع ، فكل ما هنالك انه « قد اصبح للأسى معنى » (ص ٢٩٢) .

وهكذا نتبين فى هذه الأحداث التذكرية الثلاثة تعميقا دلاليا لحالة الحرمان

والوحدة والأسى والخيبة التى استشعرها الانا السارد نتيجة لواقعة القطيعة بينه وبين « تانيا » وإن كانت تعطى احساسا بالوحدة والاسى والخيبة هو تعبير عن حصيلة تجربته الحية أكثر مما هو مجرد نتيجة لتلك القطيعة المحددة مع « تانيا » التى هى بدورها رمز لقطيعة أكبر . أما التضمينان الخاصان بتاريخ مصر القديم ، فيعبران عن شكل آخر من القطيعة ، إنها بشكل عام القطيعة بين السلطة والشعب .
فالتضمين الأول يأتى بعد زيارته لمعبد كلابشة ودخوله الى « مقر الإله الذى لم يكن يحظى بدخوله الا صفوة الكهنة وحيث كانت الشعائر السرية تتم فى الظلام بعيدا عن الشعب » وهنا يتداعى مباشرة نص عن طقوس العبادة التى يقوم بها الكاهن وحده داخل المعبد (ص ٢٦٩ ـــ ٢٧٠) . اما التضمين الثانى فيأتى عندما أخذ الأنا السارد يرقب حركة العمال الذين ينقلون أسلاكا حديدية الى الصندل . وهنا ننتقل مباشرة إلى نص عن عمال يصيحون ، يصرخون جوعا . ويقف أحدهم خطيبا قائلا « ... ارسلوا لسيدنا فرعون ارسلوا لمليكنا وسيدنا حتى يعطونا ما يمكننا من الحياة » (ص ٢٧٥ ـــ ٢٧٦) . وكلا التضمينين ـــ على اختلافهما ـــ يبرزان الاحساس بالقهر والتسلط والحرمان ويتناسجان مع النصوص التذكرية الثلاثة ، فضلا عن الوقائع السردية مما يعمق الطابع العام للحرمان والفقر والوحدة والأسى والخيبة التى يغلب على الدلالة العامة لهذا الفصل الاول .
مع بداية الفصل الثانى (المرقم ٣) يتحرك الصندل « تاركا السد من خلفه » (ص ٢٩٤) ومع نهايته نصل الى ابى سنبل . وفى طريقنا النهرى نمر على مختلف القرى النوبية التى غرقت فى النيل لارتفاع مياهه بسبب السد العالى . ويكاد الحديث السردى عن هذه القرى يغلب عليه ـــ فى مظهره ـــ الطابع الاعلامى بل السياحى أحيانا . إلا أنه رغم عودة الشمس القائظة فى هذا الفصل ، فإننا نحس ان رحلتنا تسير بين مقابر نهرية ، هى البقايا البارزة لهذه القرى الغارقة فى النيل . ويكاد يرين هذا الاحساس بالموت ، بالقتامة ، بالقهر ، بالتسلط ، بالهزيمة على الفصل كله بعد وقائعه السردية الاعلامية المظهر . فالجبال تبدو « متجهمة »

« والصخور تبدو » فى صورة جماعة من المماليك الذين لجأوا الى النوبة فرارا من مذبحة محمد على وقد تجمعوا لأمر خطير واخفوا رؤوسهم التى تغطيها عمائم ضخمة » (ص ٢٩٦ ـــ ٢٩٧) . ويتناول الأنا السارد قطعتين من الزلط ، ويضربهما الواحدة بالأخرى « متوقعا أن ينبثق منهما الشرر . ولكن شيئا من هذا لم يحدث » (ص ٣٠٥) . وتبدو النجمة الوحيدة ، ويفكّر الانا السارد فى ان يقوم يسأل احدا عنها ، فريس الصندل يعرفها بغير شك ، ولكنه لم يجد حماسة للقيام . « وأحسست ان اية اجابة احصل عليها لن تغير من الامر شيئا » (ص ٣٠٥) وقرب نهاية هذا الفصل يبحث الأنا السارد عن هذه النجمة الوحيدة دون جدوى وأخيرا يراها امامه « واهنة صغيرة » (ص ٣٢٤) . وهكذا يجتمع عدم انبثاق الشرر بانعدام الحماس ، بالوهن الذى اخذ يصيب النجمة الوحيدة ، تعبيرا عن الاحساس بالقهر والفقر والهزيمة . وقرب نهاية هذا الفصل كذلك نعرف أن « ذهنى » كان معتقلا تماما مثل الأنا السارد ، وأنه منذ أن خرج من المعتقل يبحث عن عمل دون جدوى (ص ٣٢٤) وأن هناك امرا جديدا باعتقاله ، ولهذا فهو هارب من السلطة ، وسيحاول أن يتخطى الحدود الى السودان ومنها الى أى مكان اخر « الكونغو مثلا » (ص ٣٢٦) . وما أن يصل الصندل الى أبى سنبل فى نهاية الفصل ويهبط الأنا السارد الى الشاطىء حتى يبصر بضابط بوليس شاب يسير مع شخص اخر فى ملابس مدنية . « وعندما صارا أمامى القى ضابط الشرطة بنظره نحوى ثم توقف عن المسير وانقطع حبل الحديث بينهما » (ص ٣٢٩) . وما أكثر التفاصيل السردية الأخرى فى هذا الفصل التى تعبر بشكل مباشر او غير مباشر عن هذا الاحساس العام بالقهر ، بالتسلط بالهزيمة ، بالموت . وتأتى الذكريات والأحلام والتضمينات التاريخية لتعمق هذا الاحساس بتناسجها مع تلك التفاصيل السردية . ففى هذا الفصل أربعة تضمينات تاريخية ـــ وأغنية نوبية ـــ وثلاثة أحداث تذكرية ، فضلا عن حلم فى النسيج السردى للفصل نفسه وهى جميعا تنفجر كرد فعل للوقائع السردية كما لاحظنا فى

الفصول السابقة . والتضمينات التاريخية تكاد أن تكون مجرد نصوص تاريخية تقريرية ، تفتقد اللغة الغنائية التى كنا نقرؤها فى التضمينات السابقة وخاصة فى فصول القسم الأول . ولكن برغم الطابع التقريرى لهذه التضمينات ، فإنها بتعامدها على الوقائع السردية ، وبما تحويه من وقائع تاريخية تعمق الأحاسيس المتولدة من الوقائع السردية المتعلقة بالقهر أو التسلط او الموت . وذلك مثل النص الذى يشير الى حملة رمسيس الثانى على النوبة والذى ينتهى بالجملة التالية : « وامر الملك بتسجيل حملته على جدران المعبد فنقش الفنانون موكبه سائرا فوق جثث النوبيين وقد علق زعماؤهم فى مقدمته » (ص ٢٩٨) أو النص الخاص بتأليه رمسيس الثانى « واتبع رمسيس فى التبشير بعبادته اسلوب تصويره بين الآلهة أولا كواحد منها ثم عمد الى انتحال اشخاص بعضها .. الخ » (ص ٣١٦) . او كالنص الخاص بالاثار الموجودة فى قرية ابريم ، وما يذكره حول المدينة التى بناها الآتراك فى القرن السادس عشر حتى اجلاهم عنها « المماليك الذين جاءوا الى هذه المنطقة فرارا من ارهاب محمد على » أو ما يذكره النص نفسه حول الكنيسة التى حولها المماليك الى مسجد ، وحول الكنيسة الأولى التى « تعود الى عهد المسيحيين الأوائل عندما كانوا يتعرضون للاضطهاد . وقد بنوا الكنيسة الداخلية لتكون بمثابة مخبأ » (ص ٣٢٠ ــ ٣٢١) . أما الأحداث التذكرية الثلاثة فلا تزال تحتفظ بالنبض الغنائى . على انها تقوم كذلك كالنصوص التاريخية بتعميق الأحاسيس المتولدة من الوقائع السردية . حدثان من بين هذه الأحداث الثلاثة يتعلقان بطفولة الانا السارد وعلاقته باسرته . والحدث الأول منهما وان كان يبرز بعض صور اجتماعية متقابلة ، كصورة العمال الذين يذهبون الى عملهم فى الصباح ومازال اثر النوم فى عيونهم ، ثم يعودون فى السماء ، متثاقلى الخطى منهكين ، وفى مواجهتهم جنود الانجليز ، « نشطين مشمرى الاكام يسيرون فى مجموعات كدأبهم » (ص ٣٠٦) . الا أنه يكاد يركز على صورة السلطة العائلية التى كان يعانى منها الطفل : « ولأن النظام كان لا يزال يسود البيت فلابد أن ينطلق فى اية لحظة

الصوت الصارم من النافذة آمرا بالعودة ، ولن تفلح معه أية توسلات » (ص ٣٠٦ ـــ ٣٠٧) .

اما الحدث التذكرى الثانى ، فيصور وضعا أسريا مختلفا يكاد يكون استكمالا تاريخيا للحدث التذكرى السابق ويعبر عن تدهور عائلى . لقد فقد البيت نظامه ولكنه أصبح خاضعا لضغوط من نوع آخر فالصالة التى كانت نظيفة فى الحدث السابق ، وضعت فيها نملية « تمرح الصراصير فى جنباتها » لقد خلا البيت ممن كانوا فيه ولم يبق فيه « غير العجوز الذى وقف بملابسه الداخلية منفرج الساقين ، وانحنى مادا يده ليحكم رباط حزام العنق ، وتقلص وجهه من الم الحزام الذى يدور بوسطه بين فخذيه ضاغطا على خصيتيه » (ص ٣١٢) . أما الحدث التذكرى الثالث فيتعلق بالمدرسة وماكان فيها من قهر وفساد . فعبد السلام افندى « خلف مكتبه المرتفع » صورة فى ذاكرة الطفل للمدرس القاسى والمرتشى معا . « وعندما نتعثر او نتخلف عن إحضار كوبونات الكيروسين ينهال بها على أيدينا التى نبسطها امامه ظهرا لبطن » (ص ٣٢٥) . ولكن لعل الحلم الذى حلمه الأنا السارد فى إطار النسيج السردى لهذا الفصل أن يكون أبلغ العناصر تعبيرا عن الإحساس بالقهر والتسلط الذى يطغى على هذا الفصل . لقد انطلق جرجس يحكى إحدى حكايات الشاطر حسن وتبلغ الحكاية نهايتها السعيدة بأن يصبح الشاطر حسن هو السلطان الذى يعاهد الناس على أن يحكم بالعدل ويستشير رؤساءهم فى كل امر . ويغفو الانا السارد أكثر من مرة وهو ينصت الى هذه الحكاية . وعندما تبلغ الحكاية نهايتها السعيدة المعروفة هذه يغفو مرة اخرى . « ولا أعرف إذا كنت تنبهت قليلا بعد ذلك أو أنى كنت أحلم . ولكن شيئا مرعبا كان يحدث فى قصة الشاطر حسن . فقد نصبت المشانق وسالت الدماء ولم يعد أحد يأمن على نفسه » . (ص ٣٠٨ ـــ ٣٠٩) . وهكذا .. حتى البطل المنقذ المخلص فى هذه الأسطورة الشعبية السعيدة الخاتمة

يصبح حاكما متسلطا سفاحا !

واذا كان هذا الفصل الثانى (الثالث) من القسم الثالث يطغى عليه كما ذكرنا الاحساس بالقهر والتسلط ، فان الفصل الثالث (الثانى) — رغم غلبة الطابع الاعلامى عليه حول نقل معبدين وحول معارك رمسيس الثانى — يطغى عليه الاحساس بالخديعة والكذب . سواء فى عناصر وقائعه السردية أو فى احداثه التذكرية أو فى تضميناته التاريخية التى تتعامد على عناصره السردية والاعلامية .

فعندما يعلم احد العاملين فى ابى سنبل بأن الأنا « السارد » صحفى ، يقول له أن له شكوى من الصحافة ، فقد جاء احد الصحفيين ، وعلى الرغم من إكرامه عاد ليكتب فى صحيفته اكاذيب عنهم (ص ٣٣٢ — ٣٣٣) . وحتى الانا السارد نفسه يقول عن نفسه بأنه جاء « لاعطى الصورة الحقيقية عن العاملين فى هذا المكان النائى (ص ٣٣٣) . ونشعر برنة الكذب بل التهكم فى قوله هذا ، وخاصة عندما يقول بعد ذلك بينه وبين نفسه « وفكرت بأنه بما أنى قادم لإعطاء الصورة الحقيقية عن العاملين هنا فلا شك أننى استحق عشاء على الأقل » (ص ٣٢٥) . والحق ، ان أكاذيب الانا السارد . عديدة طوال الرواية ، وهذا موضوع سنعرض له فيما بعد فى الفقرة الخاصة بشخصية الانا السارد . حتى أبوه يكذب كذلك فى هذا الفصل وإن كان مع ذلك فى حلم . فالانا السارد يحلم بابيه وهو يتطلع الى صور تمثله شابا ممتلئا فى ملابس عسكرية . « ويحكى ابى شيئا عن الصورة ولكننى متأكد بشكل ما انه لا يقول الحقيقة » (ص ٣٣٦) .

وخليل مهندس الآثار الذى يقابله هناك يسأله عما يعرفه عن رمسيس الثانى فيرد الأنا السارد بانه مازال يذكر ما تعلمه فى المدرسة بانه خاض معركة

كبيرة فى اسيا وانتصر فيها على الحيثيين ، فيرد عليه خليل قائلا : « بالعكس لقد هزموه شر هزيمة ولكنه زعم عند عودته انه انتصر عليهم . (ص ٣٣٩) ويعقب « الانا السارد » على ذلك وعلى اقاصيص اخرى حول رمسيس الثانى « انه اذن فرعون الأكاذيب » . (ص ٣٤٠) ولم تكن هزيمة رمسيس الثانى الا نتيجة كذلك لخديعة . فلقد اعترف له أسيران بالمكان الذى يعسكر فيه ملك الحيثيين ، ولكن اعترافهما كان خدعة . واندفع الجيش المصرى الى الكمين الذى نصب له (ص ٣٤٥) ، بل نكاد نحس فى بعض فقرات الوقائع السردية فى هذا الفصل ان السياسة والسلطة ترادفان : الخديعة والكذب . فالانا السارد يسأل عن الاتحاد الاشتراكى فيقال له « طبعا هناك لجنة للاتحاد الاشتراكى فى ابى سنبل . ورئيسها هو المقاول الذى يأتى بالأنفار» ويعلق خليل على ذلك « رأيى ان السياسة نصب » (ص ٣٦٢) . ويقول طبيب المستشفى فى لقائه مع الأنا السارد متحدثا عن رمسيس الثانى « سبعون سنة من السلطة ، أى الكذب والفجور والقتل والادعاء والغرور والاستعباد » (ص ٣٦٥) . على أن الكذب والخديعة التى لا نستشعرهما فى هذا الفصل باعتبارهما سمة من سمات السلطة الفرعونية القديمة فحسب ، بل نستشعرهما كذلك سمة من سمات السلطة الراهنة عامة ، سلطة ثورة يوليو خاصة ، ففى لقاء بين الأنا السارد وطبيب فى مستشفى هناك ، يتذكران أنهما التقيا ايام العدوان الثلاثى فى معسكرات التدريب العسكرى فى الجامعة . ويقول الانا السارد « بقينا ثلاثة ايام نطالب بأن يعطونا اسلحة دون جدوى » ثم يضيف « انضممنا الى فرقة للمقاومة الشعبية فى الحى»(ص ٣٦٢) وهنا تنفجر ذكرى من ذكريات هذه الأيام تعبر عن الكذب والخديعة « وصدقنا حقا اننا سنقاتل . وعلى باب المدرسة القديمة وقف شاب يحمل بندقية فسألك عن كلمة السر بصوت متوتر وفى الداخل جلس الضابط السابق فى ملابسه العسكرية يأكل الكباب وحوله الحواريون من اعضاء الهيئة التى تضم كل

الشعب[1] ، وتولى التدريب عريف قال انه من رجال الثورة ، ثم اعطونا البنادق الجديدة التى لم تلمسها اصبع من قبل . وطفنا بشوارع الحى يتقدمنا ضابط آخر اصبح فيما بعد من نجوم السينما ، وتجمع السكان فى النوافذ والشرفات يصفقون لنا ، وزغردت النسوة ، وبعد ذلك تحدثت الصحف عن الانتصار الشعبى الرائع (ص ٣٦٣ ـــ ٣٦٤ (والتخطيط لنا) . وهكذا يترابط الحاضر بالماضى فى حكم تقييمى سلبى واحد هو سيادة الكذب والخديعة .

وفى اطار هذه الصورة ، صورة الكذب والخديعة التى ترين على التاريخ كله الماضى والحاضر ، يطل المستقبل بشكل عابر فى هذا الفصل كنبوءة محتومة التحقق . لم تعد هموم البلد تعنى الناس كثيرا .. بل أصبح المال هو اللغة الوحيدة التى تتكلمها البلد كلها .. ولهذا فلنشرب « فى صحة المقاولين .. حكام المستقبل » (صفحة ٣٦٢) .

وكان من الطبيعى أن تبرز فى هذا الفصل الرغبة فى العودة ... إلى أين ؟ الى الحاضر ـــ المستقبل بعد هذه الرحلة المجهضة الى الماضى ـــ الحاضر .

ولن يكون الفصل الأول (الرابع) والأخير الا التمهيد لهذه العودة . يستكمل هذا الفصل الاخير بعض التفاصيل الاعلامية السياحية حول معبد رمسيس الثانى . ولكنه يحتشد بحكايات فى الماضى التاريخى والحاضر الروائى حول الخيانة الزوجية وممارسة الملذات الحسية والجنسية . فهناك حكاية الخيانة الزوجية فى حياة الفراعنة ، فلقد « كانوا مثلنا تماما » . إن زوجة كاهن من كهنة رع كانت تخونه وملأت بيته بثلاثة اولاد من الزنا ، وعندما اكتشف زوجها الحقيقة (التخطيط لنا)

(١) يقصد هيئة التحرير .

قالت له ان الاله رع هو نفسه والد الاطفال الثلاثة (ص ٣٧٢) وهناك حكاية الآلاف من أبناء الشعب الذين يستسلمون للملذات ويتناولون كميات وفيرة من النبيذ (ص ٣٧٤) « بعد الاحتفال الدينى فى حضرة الفرعون المعبود » وهناك السويديات اللاتى يستلقين خارج الشاليهات بالبكينى (صفحة ٣٧٦) وليس لديهن عامة محرمات أو عقد فى العلاقات الجنسية . « البنت السويدية تأخذك فى حجرتها بعلم أبيها وبرضاه » (صفحة ٣٧٥) . وهناك حكايات جنسية اخرى عن ايطاليات ويونانيات ولكن الى جانب هذا ، فهناك الاحباط الذى يتجلى فى ذكرى لحظة جنسية عاطلة الا من الشعر (صفحة ٣٨٣) . ، هذا فضلا عن فقدان الانا السارد اهتمامه بالمرأة عامة بعد أن كان حنينه اليها حارقا طوال الرواية . يسأله خليل احد مهندسى الاثار اذا كان يريد ان يتحدث الى ريختا (التى تثور حولها ضجة كبيرة) أو إلى غيرها فيجيب « بأنى فقدت اهتمامى » (صفحة ٣٨٠) . وهكذا تبلغ رحلته بحق نهايتها بهذه الحالة من الإحباط وفقدان الاهتمام . إن زهدى يواصل رحلته ، عابرا الحدود سرا الى مغامرة نضالية جديدة . أما الأنا السارد فقد كان من المفروض أن ينتظر أسبوعا ليعود مع الصندل الذى جاء به . ولكنه لا يستطيع الانتظار ، ولهذا يأخذ فى البحث عن طريقة يتعجل بها العودة .. العودة الى القاهرة . ويستطيع خليل مهندس الآثار أن يتيح له ذلك فى باخرة ستقلع فى اليوم التالى مباشرة . وينام هذه الليلة فيحلم بأنه محاصر مع ذهنى فى مكان ما ، يتبعهما إثنان من الزنوج . ويأخذ فى الجرى . ويلحق به أحد الزنجيين ويقاوم ويمسك برقبة الزنجى « وإذا بالرقبة التى فى يدىَّ تلين كأنبوبة من المطاط وأفعصها فتندفع منها الدماء وتتحول إلى شيء كقربة من الجلد أفرغ ما بها . وأطوح بها بعيدا . ويتغير الليل فجأة إلى نهار . وأجرى فى طريق حاشد بالمارة وأنا انظر إلى يدى الملوثتين بالدماء » ولكن لا تلبث سيارات أن تلحق بهما وتقبض عليهما . وهكذا تم « اصطيادنا »(صفحة ٣٨٦) . بهذا الحلم . حلم الدماء فى يده ، وهذه المطاردة والوقوع فى الأسر تنتهى كل أحلام الرواية

وتضميناتها وذكرياتها . ويصبح الصباح لتأخذه سيارة الى حيث الباخرة تستعد للإقلاع للعودة بنا من الماضى الى الحاضر ، هذا الحاضر الذى وجدناه كذلك فى ذلك الماضى ! بل لم يكن هذا الماضى فى الحقيقة بما امتلأ به من أحاسيس الخيبة والفقد والإحباط وما تفشى فى أحداثه وحكايته من كذب وخديعة وخيانة ـــ إلا تجليا من تجليات الحاضر ، بل هو حاضر قديم إن صح التعبير أو هو ماضٍ حاضر أبدا ماضٍ ذو حضرة أبدية كلية . إن الماضى والحاضر نسيج واحد من كل هذه الأحاسيس والقيم الهابطة . بل إن المستقبل (المقاولون حكام المستقبل) يتخلّق فى أعماق هذا الحاضر ـــ الماضى ، مواصلا هذه القيم ذاتها . ولهذا فلم تكن الرحلة الى الماضى الا تأكيدا وتكثيفا قيميا لوقائع رحلتنا السابقة فى الحاضر ـــ المستقبل . ولهذا فنحن لم نتحرك الى الخلف أو الى الأمام فى هذه الرحلة الجديدة ، لم نعد إلى ما كنا فيه كما قد يوحى به الترقيم التنازلى لهذا القسم الثالث ولم نستكمل دائرة : (كما يذهب بعض النقاد) وإنما نحن فى الحقيقة قد راوحنا فى مكاننا القيمىّ لا نغادره وان أفضت بنا هذه المراوحة الى مزيد من تعميق الإحساس بالخيبة والاحباط .. لا أكثر . ولكن أين القسم الثانى للرواية من هذا كله ؟ ..

٨ ـــ نواة صماء أم خاتمة فى المنتصف ؟ ! :

لعل القسم الثانى من رواية « نجمة اغسطس » هو الذى أعطى لهذه الرواية مذاقها الأدبى الخاص ، بل لعله هو الذى أنقذ أدبيتها ، وارتفع بها عن أن تكون مجرد ريبورتاج ! إنه يشكّل ـــ فى الظاهر ـــ جملة واحدة تتكثف فيها بعض العناصر الأساسية فى الرواية كلها . ولهذا يطلق صنع الله ابراهيم على القسم اسم « النواة الصماء » تشبيها له بالنواة الصماء التى تمثل قلب بناء السد العالى نفسه . ذلك أنه ـــ كما يشير فى حديثه عن روايته الى أنه قد حاول بناء روايته على

نمط بناء السد العالى نفسه ـــ كما سبق أن أشرنا من قبل ـــ كما يتألف السد جغرافيا وهندسيا من ثلاثة أقسام : قسم امامى وآخر خلفى وثالث بينهما[1] ، يحاول هو بناء روايته على نفس هذا النسق . وليس هذا القسم الثانى إلا المقابل للقسم الأوسط او للنواة الصماء لبناء السد العالى نفسه . وبصرف النظر عن هذه المقابلة والمحاولة الميكانيكية الشكلانية بين بناء السد وبناء الرواية ، فلا شك أننا نجد فى هذا القسم الثانى بالفعل بعض العناصر الأساسية التى تشكل محاور فى القسم الأول والقسم الثالث للرواية ، مما يؤكد أولا أن هذا القسم قد كتب عقب الانتهاء من كتابة القسم الثالث ، وما يسبغ على هذا القسم الثانى وحدة تركيبية لبنية الرواية كلها بل ولدلالتها العامة كذلك ، ومما يكاد يجعل من هذا القسم الثانى نهاية أو خاتمة روائية للرواية فى منتصفها وإن لم تكن خاتمة حدثية . إن هذا القسم الثانى زاخر بتضمينات من القسمين الأول والثالث ، ولكنها تضمينات لا تأتى متعامدة على السرد الوصفى فى هذا القسم ، وإنما تشكل جزءا من الجملة اللغوية نفسها ، أى يصبح التضمين تطعيما أو تضمينا عضويا لو صح التعبير . ولنضرب بعض الأمثلة :

ـــ نقرأ فى هذا القسم الثانى : « ... ولم أفهم حتى كررت أنها تتألم دائما منذ كانت المرة الأولى قبل سنوات ولابد من الرفق فالمادة الغنية الدافئة تفقد توهجها امام التعنيف والهرولة وتلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب يمكن تحطيمه بالعنف ولكن لا يمكن إرغامها على أن تعطى فهى تستسلم للحنان وتزداد إشعاعا ولمعانا وتلمست اصابعى سطوح الجسد العالى وثناياه حتى حركت رأسها فى بطء .. الخ » (ص ٢٢٢) . نلاحظ هنا دمجه ومزجه بين فعل النحت والفعل الجنسى ونعود الى القسم الاول فنجد جزءا من هذا النص فى اطار تضمين متعامد على النص السردى ومستقل عنه طباعيا وفى سياق مختلف تماما من الناحية الدلالية

---

(١) راجع : الرواية العربية : واقع وآفاق : مرجع مذكور سابقا . صفحة ٢٩٧ .

عن سياقه فى القسم الثانى « تمددت على الفراش بالبنطلون وعينى على الشرفة » . ثم ننتقل الى التضمين عن ميكل انجلو « ... وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطى . فهى تستسلم للحنان وتزداد تحت تأثيره إشعاعا ولمعانا » . وينتهى التضمين وتواصل الرواية سردها العادى : « استيقظت على لدغات البعوض والعرق والصداع ، تناولت الساندوتش وبدأت اكل ... الخ » . (ص ٤٥) .

ـ ونقرأ فى هذا القسم الثانى سردا وصفيا حول بعض الأعمال تمهيدا لاندفاع مياه النهر ثم لا نلبث أن ننتقل من هذا السرد الوصفى إلى نزوات حابى الذى ولد من الشمس عبر سيل من الامطار ثم الى رمسيس الذى قرر أن ينضم الى بقية الالهة فى قدس الأقداس الذى كانت تجرى به الشعائر السرية فى الظلام بعيدا عن الشمس ، فسهر الفنانون على أضواء مصابيح الزيت يعملون بالمطارق والأزاميل وأدوات الصقل والنقش يحفرون بالضربة الحية من أعلى الى أسفل وعيونهم تحاول أن تتبين مسبقا الشكل الذى يحتويه الصخر ، فهذا الفن لا يتيح لهم ترف الخطأ والتصحيح (ص ٢٣٤) .

ونعود الى القسم الثالث الأخير . فنقرأ تضمينا متميزا مستقلا طباعيا عن السرد الوصفى « كانوا يعملون فى ضوء مصابيح زيت الخروع . بعضهم بالمطارق والآخرون بالأزاميل بينما يشتغل غيرهم بأدوات الصقل .... فقد كان على النحات أن يرى خلال الصخر ما يحتوى عليه من أشكال . ولم تكن الضربة الحية تسمح بترف الخطأ والتصحيح » ثم يواصل السرد الوصفى طريقه على نحو مستقل عادى : « قادنى خليل الى درج حديدى ضيق أشبه بسلالم الحرائق ... الخ » (ص ٣٥١) .

وما اكثر الأمثلة على ذلك . إن القسم الثانى كما أشرنا يحتشد بكثير من عناصر القسمين الأول والثالث ولكن على نحو يجعل من هذه العناصر متضمنة على مستوى أفقى متداخل لاعلى مستوى متعامد أو متواز .

على أن هذه البنية الخاصة لهذا القسم تفضى بنا الى ملاحظات ثلاث :

الأولى : أن هذا القسم رغم مظهره الخارجى التلقائى المترابط المتداخل عضويا الذى يشكل جملة واحدة ، لا يعبر فى الحقيقة عن بنية موحدة أسلوبيا أو شعوريا ، ولا يمثل توارد خواطر تلقائية او تيارا شعوريا متدفقا ، بل يغلب عليه طابع « المونتاج » العقلانى ، طابع التخطيط الدقيق والانتقالات التصورية والتذكرية المحسوبة المنطقة . لقد تحولت بعض التضمينات العمودية التى لاحظناها فى القسم الأول خاصة الى تضمينات أفقية لتحقق نفس وظيفة التعميق القيمى التى اشرنا اليه سابقا . ولهذا احتفظ هذا القسم با سلوبى الوصف السرد والتعبير الغنائى ولكن على مستوى افقى . على أن هذا قد عمق الدلالة الخاصة لهذا القسم كما سوف نعرض لذلك بعد قليل .

والملاحظة الثانية ويمكن استخلاصها من الملاحظات السابقة ، وإن كنا نتبينها فى قراءتنا الموضعية للنص نفسه ، هى أن هذا القسم لا يمثل جملة واحدة إلا فى الظاهر الشكلى فحسب . حقا إن هذا القسم خال تماما من نقاط الوقف والشاولات ، ولعلنا نستشعر وحدة الجملة واستمراريتها فى بعض فقراته وخاصة فى البداية ، ولكن ما اكثر المواضع التى نستشعر فيها بعد ذلك بنقاط وقف وشاولات دون أن تكون موجودة أو مكتوبة ! ولست فى حاجة الى أن اسوق أمثلة على ذلك ، فحسبنا أن نتذكر أن الفقرات التى نجدها متضمنة فى هذا القسم الثانى من الرواية والتى انتقلت اليه من القسم الأول أو الثالث كانت فى هذين القسمين

مقسمة بنقاط وقف الى جمل منفصلة ، وسرعان ما ألغيت هذه النقاط وحذفت عندما نقلت الى هذا القسم الثانى ! على أن التلاحم الذى نستشعره فى هذا القسم لا يتولد من انعدام نقاط الوقف أو الشاولات وإنما من الإكثار من حروف العطف والوصل ومن الخلط والتداخل بين الضمائر والملابسات والوقائع . ولنضرب مثلا على هذا الخلط والتداخل بهذه الفقرة التى تبدأ بالحديث عن رمسيس الثانى والفنانين الذين نحتوا تمثاله « فأضفوا على وجهه المتغضن سمات الشباب الدائم وارتعدوا من الرهبة والإيمان أمام الابتسامة الخفيفة التى نحتوها بأصابعهم فوق الشفتين الحسّيتيْن ثم غمسوها فى دمائهم وكتبوا اسم ستالين على الجدران وهم سائرون الى حتفهم بأمره وتفطرت اكبادهم عندما سمعوا بموته .. الخ (ص ٢٣٤) فنلاحظ فى هذه الفقرة الخلط والتداخل بين الضمائر العائدة الى الفنانين المصريين ، والضمائر العائدة الى السياسيين السوفييت ، وبالتالى . بين رمسيس الثانى وستالين . ولنضرب مثالا آخر بالفقرة التالية : « ... لهذا علموه منذ الصغر كيف يتنبأ بوجودها عندما يطرق الصخور بمطرقته فتعطى القطع الصلبة صوتا كرنين الأجراس أما المعيبة فيكون رجعها باردا . وكان عليه ان يقضى الليل الى جوارها بعد أن غطاها ليقيها من البرد ، وفى الفجر المحنى فوقها يتأملها فى ضوئه الذى جعلها تبدو شفافة وكان هذا هو الموعد الذى ينهار فيه النفق دائما عندما يلين الصخر بتأثير البرد (ص ٢٢٩) ونلاحظ فى هذا النص الخلط بين الضمير العائد إلى الصخور ، والضمير العائد الى الفتاة ، وبين تأثير البرد على كل من الفتاة والصخر . إن هذا الخلط والتداخل هو فى أغلب الأحيان الذى يوحد البنية اللغوية لهذا القسم ويفجر دلالتهاأكثر مما يحقق ذلك انعدام نقاط الوقف أو الشاولات . وما أكثر الأمثلة على ذلك كذلك . على أن الذى يحقق الوحدة والالتحام فى هذا القسم تحقيقا روائيا هو رؤيته الدلالية الموحدة رغم طبيعتها الازدواجية كما سوف نعرض لذلك بعد قليل .

اما الملاحظة الثالثة فإن هذا القسم لايعبر عن حلم كما يزعم د. بطرس الحلاق فى دراسته التى سبقت الإشارة اليها . إنما يعبر عن تحقق ذاتى وموضوعى فى آن واحد فى جسد الرواية ، وهو تحقق ذو طبيعة إزدواجية وإشكالية إذ يمتزج ويتداخل فيه الجانب السلبى بالجانب الإيجابى .

على أن هذا القسم الثانى يعبر فى الحقيقة عن الوحدة الدلالية الشاملة للرواية كلها ـــ رغم طبيعتها الازدواجية ـــ الإشكالية ـــ لابما تتكثف فيه وتتدامج وتتناسج ـــ كما أشرنا ـــ عناصر ومحاور أساسية من القسمين الآخرين فحسب ، وإنما بما يفجّره هذا التكاثف والتدامج والتناسج من دلالة إشكالية موحدة . لعلنا نجد هذه الدلالة متناثرة فى القسمين الآخرين ، يفجرها على نحو إيحائى أحيانا هذا التعامد الذى عرضنا له بين السرد الوصفى والتعبير الغنائى ، ولكنها فى هذا القسم الثانى تبرز فى وحدتها الإشكالية الصارخة الجهيرة . إن هذا القسم هو قسم الفعل ، العمل ، التغيير ، التحويل ، البناء ، الابداع ، ويتمثل ذلك فى أربع ممارسات أساسية :

اولا : الابداع الفنى (ميكل انجلو)

وثانيا : الاستشهاد نضالا (شهدى) ، ويأتى اسمه لأول مرة صريحا فى هذا القسم من الرواية بعد الاهداء الأول للرواية الى ذكراه .

وثالثا : تفجير مجرى النيل وتدفق المياه (الآلة والعمل والانسان) .

ورابعا : ممارسة الحب (بين الانا السارد وتانيا السوفيتية) .

وتتداخل وتتناسج وتتواحد هذه الممارسات الاربع لتشكل جانبا واحدا هو الجانب الايحائى للوحدة الدلالية الاشكالية ، لا لهذا القسم فحسب بل للرواية كلها ! إنها وحدة الفعل الانسانى الخلاق فى مجال الفن وفى مجال السياسة ، وفى مجال التعمير والتغيير البيئوى الاجتماعى ، وفى مجال الحب . ولاشك أن البنية

الصياغية لهذا الفصل قد أسهمت فى إبراز وحدة هذه الدلالة ، كما أن هذه الدلالة الموحدة هى التى فرضت غائيا تلك البنية الصياغية الموحدة . ولنضرب بعض الأمثلة على هذا التداخل بين هذه الممارسات الأربع التى تصوغ بتداخلها دلالة ايجابية موحدة : لنقرأ هذا النص الذى يتداخل فيه فعل الاستشهاد النضالى مع فعل الابداع الفنى مع العمل التغييرى فى بناء السد : « وطبقات الطمى تصعد فيها الكباشات مخلفة فى حائط الجبل جراحا طولية تشبه آثار اصابع هائلة لسجين عملاق حاول فى لحظة يأسه أن يتسلق الحائط فحفرت فيه اظافره مسارات لها كما فعلت الأظافر القذرة للحارس العجوز فى ظهورنا وقد أرسلوه يداوى جراحنا لنتلقى المزيد ، أما شهدى فلم يكن بحاجة الى مداواة وعبثا حقنوه بالكورامين وقد اشفقوا ان يفلت بهذه السهولة ولكن الحياة فارقت الجسد العملاق وأغمضت عينيه فى سبات الراحة العميق كما رقد المسيح فى حجر أمه وهو مالم يفعله نحات من قبل ميكل انجلو الذى أدرك منذ البداية أن الأمر سيكلفه حياته كلها ، لكن مامن إثارة محملة بخطر الموت تفوق إنسانا وحيدا يسعى ليخلق شيئا لم يوجد من قبل فتفتت الصخر تحت ضرباته (ص ٢١٩ ــ ٢٢٠) . ولنقرأ كذلك هذا النص الآخر الذى يتداخل فيه الفعل الجنسى بالفعل التعميرى الإنشائى « وتلمست اصابعى سطوح الجسد العارى وثناياه حتى حركت رأسها فى بطء وشعرت بشفتيها تلينان وأخذ جسدها يتلوى تحت أصابعى وانفرجت ساقاها وهناك كانت مبتلة ايضا وتوقفت الآلة عن الحركة وسرت فيها رعشة خاطفة تكررت عدة مرات واخرجوا العمود وهو مازال يرتجف فاستبدلوه باخر أكثر سمكا ينتهى بما يشبه الكرة وعاد العمود يهبط الحفرة بينما صعدت الكماشة فى الصخور التى فتتتها أصابع الديناميت » ص ٢٢٢ .

ان هذه الممارسات الأربع المتداخلة والمتناسجة توحدها رؤية جوهرية هى الفعل باعتباره « الطريق الى الحرية » كما تقول عبارة من عبارات هذا القسم من

الرواية (ص ٢٣٧) ولكن هل تتحقق الحرية بواحدة من هذه الممارسات الأربع . لا .. ففى مواجهة الفعل ــ الحرية تقف قوى القهر والتسلط والاحباط ! قائمة طويلة من الاسماء والمؤسسات نطالعها عبر الرواية كلها ، ونجدها متكاثفة فى هذا الفصل لتعبر عن هذه القوى المتربصة بالفعل ــ الحرية : رمسيس الثانى ، موسى ، داوود ، ستالين ، خروتشوف ، عبد الناصر ، عبد السلام افندى المدرس ، مقاول الانفار ، المقاولون الكهنة ، أساتذة القصر ، الكنيسة ، الجامع ، البوليس الحربى ، مبنى المباحث العامة . إن « قوى التدمير تسير دائما فى أعقاب الخلق والابداع » ص ٢٣٢) . وهذا هو الجانب السلبى الذى تتداخل وتتناسج كذلك عناصره مع عناصر الجانب الإيجابى ليشكّلا معا فى النهاية الوحدة الدلالية الازدواجية الإشكالية لهذا القسم بل للرواية كلها .

ــ إن الابداع الفنى يواجهه ويترصد له القمع الدينى .

ــ إن النضال السياسى ينتهى بالاستشهاد بعد السجن والتعذيب .

ــ إن ممارسة الحب بين الانا السارد وتانيا تتحقق فى اطار من المخاوف وذكريات حزينة عن والدها الذى مات فى سجون ستالين ونساء موسكو اللاتى يغرقن تعاستهن فى الطعام .

ــ ان الفيضان لينطلق فى النهاية فى المجرى الجديد ولكن فى اطار المراقبات والاعتقالات وسيادة « بياض مبنى المباحث » (ص ٢٤٠) . والبوليس الحربى وانعدام انسانية الانسان .

وهكذا يتحقق الفعل فى هذا القسم من الرواية مجهضا ، محاطا بالمحاذير محكوما بالقمع والقهر والتسلط وبهذا يكاد يستكمل هذا القسم الدلالة العامة الشاملة للرواية كلها ، بجانبيها الايجابى والسلبى . ولكن هذه الدلالة العامة الشاملة للرواية لا تعبر عن جانبيها الايجابى والسلبى تعبيرا تقريريا موازيا متوازنا ، ذلك أن السلبى هو المنتصر دائما (روائيا) عبر التاريخ كله . اما الإيجابى فهو روائيا كذلك ــ المجهض دائما ، المعاق دائما ، المقهور دائما ، الشهيد دائما ... إن الازدواج (كل ازدواج) بين الايجابى والسلبى هو ازدواج مظهرى ، فالرجحان دائما ــ روائيا كذلك ــ لصالح ما هو سلبى . ولهذا فقد يكون من الطبيعى أن يكون الجانب السلبى هو الأكثر بروزا فى وجدان الأنا السارد . ففى نهاية هذا القسم عندما تتحقق قيمة الفعل فيه وهى بداية اندفاع مياه الفيضان فى المجرى الجديد . يرقب الأنا السارد هذا الحدث العظيم قائلا : « وصفقت الأيدى واهتزت اعطافى لرؤية المياه وربما كان العطش هو السبب » !! (ص ٢٣٩) هل هى سخرية منه بما يتحقق ، أم عدم اكتراث يعبر عن « تساؤل يائس عن جدوى هذا كله » ص ٢٣٨) كهذا التساؤل الذى يقرأه فى وجه تمثال ام المسيح وجسده مستقر فى حجرها ؟ !

لعل هذه الأسئلة تفرض علينا ــ حتى نتمكن من الاجابة عليها ــ أن نتعرف على نحو أكثر عمقا بالأنا السارد وبالتالى نتعرف على نحو اكثر عمقا بالرواية نفسها نتيجة للدور الأساسى الذى يقوم به الأنا السارد فى هذه الرواية .

٩ ــ الأنا ... وحدى ! :

الحديث عن الأنا السارد فى هذه الرواية حديث معقد .. وذلك لعدة أسباب :

اولا : لأن العلاقة بين الأنا السارد والمؤلف تكاد تكون متطابقة . فهذه الرواية شأن رواية « تلك الرائحة » تكاد تكون عملا يقف بين الرواية والترجمة الذاتية وبين الرواية والريبورتاج الصحفى . والأنا فى هذه الرواية هو نفس الأنا فى « تلك الرائحة » ، إنه استمراره فى رحلة جديدة ، وهى رحلة فعلية قام بها المؤلف نفسه « صنع الله ابراهيم » وسجلها تسجيلا خالصا فى كتاب شارك فيه مع آخرين ونشره باسم « انسان السد العالى » . ولكننا رغم هذا نحرص على أن ندرس « الانا السارد » فى هذه الرواية كشخصية فنية بحتة مستقلة عن « الأنا الكاتب » . وقد نعرض بعد ذلك للمقارنة بين « انسان السد العالى » و « انسان نجمة اغسطس » .

ويأتى تعقيد الحديث عن « الانا السارد » فى هذه الرواية « ثانيا » من أن الأنا السارد فى هذه الرواية ليس مجرد سارد أو راوٍ لأحداثها ، وإنما هو مشارك فيها .. بل يكاد أن يكون العين الوحيدة التى ترى خلالها كل شىء ، بل والتى تحدد لنا كل شىء بحركتها وسلوكها واختيارها وتقييمها ومواقفها . إنه البطل الفعلى للرواية ، وهو بطل بمعنى أنه الشخصية الأساسية فى هذه الرواية التى ليس فيها بطولة بالمعنى التقليدى .

ويأتى التعقيد « ثالثا » من أن هذه الشخصية الأساسية « الأنا السارد » لا فعل لها فى الرواية . إن فعلها هو اللافعل . فعلها هو الرؤية ، التأمل ، الحكم ، التقييم والتحرك والانتقال الذى تتحرك وتنتقل به مسارح الرواية تحركا وانتقالا مكانيا وتقيميا . حقا ، هناك فعل محدد للأنا غير التحرك والانتقال والتأمل هو ممارسة الحب مع « تانيا » ولكنه يشكل فى الحقيقة معنى رمزيا للفعل المحاصر المجهض العام الذى عرضنا لدلالته العامة فى الرواية فى الفقرة السابقة .

ويأتى التعقيد « رابعا» : من أن انعدام الفعل المركزى فى حياة الأنا السارد فى الرواية ـــ وهو الشخصية الأساسية فيها ـــ يفضى الى انعدام الحدث الروائى فيها عامة . فما هو الحدث فى هذه الرواية ؟ هل هو بناء السد العالى ، ام هو استشهاد شهدى أم هو ابداعية ميكل انجلو ام هو قصة الحب المجهض لتانيا ، أم هو شيء معنوى نتبينه فى الرواية عبر هذه الأحداث جميعا هو أزمة العلاقة بين الأنا والسلطة ، وإن لم تأخذ هذه الأزمة مظهرا عمليا محددا على نحو محورى ممركز ؟ ! ولكن ما هو المقصود بالحدث ؟ ان الأمر يختلف باختلاف الزاوية التى ننظر منها إليه على حد تعبير « لوتمان » فى كتابه « النص الفنى » . فمثلا لو تشاجر زوجان حول الفن التشكيلى واتصلا بالشرطة لكتابة محضر بتشاجرهما لرفضت الشرطة ذلك محتجة بانه ليس هناك حدث . ولكنهما لو اتصلا بعالم اجتماع أو بعالم نفس أو بمؤرخ للفن لاختلف الأمر ، ولنظر كل واحد من هؤلاء الى الشجار بين الزوجين نظرة مختلفة . وهكذا قد نجد بالنسبة لحدث معين من ينكر وجوده اصلا كحدث ، وسنجد من يختلف فى أهميته ودلالته . وهكذا شأن الحدث فى هذه الرواية . قد نجد من ينكره فنيا وروائيا ، وقد نجد من يتبيّنه فكريا أو سياسيا أو فنيا . والحقيقة أنه ليس هناك بالفعل حدث محورى ممركز فى الرواية يمكن أن نحدده تحديدا عمليا ملموسا . وإنما يتجسد الحدث فى الدلالة العامة للرواية . ويكاد الأنا السارد أن يكون الصائغ لتضاريس هذا الحدث المكانية والزمانية والقيمية والبنوية عامة ، لا بما يسرده ويرويه فحسب بل بحركته ، بانتقاله ، بتأمله ، بأحلامه ، بذكرياته ، بالمستويات المختلفة للغته . وفضلا عن هذا كله بمواقفه من الآخرين ومن الأشياء جميعا .

ولهذا فإن التعرف على « الأنا » ـــ برغم ما فى هذا من صعوبة وتعقيد ـــ ضرورة حتمية لاستكمال تعرفنا على الرواية نفسها كذلك .

من الصفحة الأولى للرواية يقدم لنا « الانا » نفسه تقديما دقيقا يظل متسقا طوال الرواية كلها . هكذا تبدأ الرواية « وضعت حقيبتى فوق الرف ... ووقفت أتأمل الديوان الخالى ... وفى الخارج كان الناس يتزاحمون امام نوافذ القطار » . هكذا نجد « الانا » منذ البداية وحده + فعل تأمل + وفى الخارج الناس . وطوال الرواية سنحس به وحيدا ، وسنستشعر هذه المسافة بينه وبين الناس ، سنحس ونستشعر هذا فى اللغة ، فى التعبير ، فى أشكال الحوار ، فى أشكال العلاقات مع الآخرين . منذ الصفحات الأولى نجد « الانا » عاكفا على ذاته وحيدا « دون أن ينضم احد الى قمرتى » (ص ١٢) ينظر الى زجاج النافذة فى القطار فلا يرى غير « حقول خضراء خالية من كل انسان (ص ١٣) ويضاء نور العربة « واصبحت النافذة مرآة سوداء لا تعكس غير وجهى » (ص ١٣) . ويذهب الى التواليت وبعد أن يتبرز « استدرت أتأمل ما فعلت » (ص ١٤) مما يذكرنا بطبيعة العلاقة الحميمة بين الطفل وبرازه ؟ ونقرأ بعد ذلك « وتكومت على نفسى » (ص ١٦) وما أكثر المواضع فى الرواية التى نتبين فيها هذه الاشارة الى الوحدة أو هذا الإحساس بها . لعلنا نكتفى بالاشارة الى حلم من أحلام طفولته حين يعود من المدرسة حيث كان يعيش وحيدا مع والده وكيف كان يبكى تحت الأغطية بلا توقف (ص ٢٦٠) أو فى حديثه عن ميكل انجلو عندما « يتهمه صديقه سعيد بأنه كان منحرفا جنسيا فيقول الأنا السارد دفاعا عنه إنه كان « مجرد انسان وحيد » (ص ٢٠٠) .

حقا إن « الأنا السارد » يتكلم أحيانا عبر الرواية لا بضمير المتكلم المفرد وإنما بضمير الجمع « نحن » . فيقول أحيانا « نحن » ويقصد الشيوعيين عندما يعود الى ذكريات السجن ، أو « نحن » ويقصد المصريين — فى القسم الثانى — وهو يتحدث عن الآثار والتماثيل التى صانها « لنا » الرمل سليمة (ص ٢١٨) . وقد يتحدث عن « نحن » باسم ركاب الباص ، الشاحنة (مررنا ، انطلقنا (ص

٤٨) وقد يتحدث « بنحن » عند حديثه عن نفسه وعن سعيد « انفجرنا ضاحكين » . وقد يتحدث « بنحن » فى لحظة لقائه مع « تانيا » أطفأنا النور « ووقفنا فى الظلام » (ص ٢٢٠ ــ ٢٢١) . ولكن رغم هذه « النحن » اللغوية فإن « الانا » الفردية المتوحدة هى التى تجوب الرواية كلها بحركتها وتأملاتها وتقييماتها ومشاعرها الخاصة .

ولكن من هو هذا « الأنا » ؟ . وماذا أتى به الى هذا المكان ؟ منطقة السد العالى ! .. وماذا يريد ؟ . انه أولا سجين سابق ، لا يزال يعيش فى داخله الاحساس بالسجن ،الاحساس بالمراقبة والمطاردة . لاحظنا هذا منذ بداية الرواية وطوال حركته داخلها . وهو شاب فى الرابعة والعشرين من عمره . سأل سعيد تانيا عن عمرها فقالت انها فى السادسة والعشرين . « وفكرت أنها لو كانت أنقصت عامين من عمرها الحقيقى نكون فى سن واحدة » (ص ١٨٠) . وهو يقدم نفسه على أنه صحفى يعمل فى جريدة ما ، دون أن يذكر أو نعرف اسم هذه الجريدة . وخلال الرواية نتبين أنه غير صحفى أو على الأقل لا يعمل صحفيا الآن ، وإنه يكذب ليبرر وجوده فى هذه المنطقة (وما أكثر ما يكذب طوال الرواية كما سوف نرى) . ولكنه يستفيد من هذه الصفة الصحفية المكذوبة لكى يجد تيسيرات وتسهيلات للإقامة ، للسكنى وللأكل والانتقالات . إنه اذن شاب بلا عمل . عندما ذهب الى بيت الشباب للمبيت قرأ المسئول عن البيت بطاقته « وتوقف عند خانة المهنة الحالية : أنت قلت انك تعمل .. ؟ قلت : صحفى . لم أكن اعمل عند إخراج هذه البطاقة » (ص ٣١) . وهو يقول صراحة فى القسم الثالث « أول شيء سيتعين على عمله عند عودتى الى القاهرة هو البحث عن عمل » (صفحة ٣١٨) على أننا ندرك ــ كما أدركنا من قبل فى تلك الرائحة ــ أنه « كاتب » « ثم أخذت قلما وورقة وكتبت قليلا . قرأت ما كتبته ثم مزقت الورقة » (ص ٤٢) . كما نقرأ كذلك أن العرق أتلف بعض صفحات

من مفكرته فبدأ ينقل ما تلف منها . وإذا بمحمود الخادم يسكب ماء على « الصفحة الجديدة التى انتهيت من نسخها » (ص ٤٦) . حسنا ... انه إذن كاتب جاء متصنعا صنعة الصحفى . ؟ لماذا ؟ ليكتب عن السد العالى ؟ ام إزجاء للوقت لأنه بلا عمل ! ام ... للفرجة .. ؟ ! » يسأله صبرى : « هنا مكان حساس . وأنا الآن فى الخمسين . ولا أريد أية متاعب . لست أدرى ما تريده بالضبط . قلت : لا أكثر من الفرجة » (ص ٢٠) . وعندما تنتشر الوفيات ويقرر صديقه سعيد العودة الى القاهرة مؤكدا أنه غير مستعد للتضحية بحياته يقول الأنا السارد « أنا ايضا غير مستعد للتضحية بحياتى . ولكنى سأبقى ويسأله سعيد ضاحكا ، هأ ... تريد أن تبقى مع الجماهير حتى النهاية ؟ قلت : وما قيمة هذا ؟ قال : اذن لماذا ؟ قلت : ربما كنت أريد ان ارى ما سيحدث » (ص ١٧٣) . انه بالفعل يريد ان يتفرج . ولكنها ليست فرجة مجانية ! إنه يريد أن « يرى » ما يحدث ، أى يكون شاهدا لحدث ، لواقعة ، لمشروع ، لمرحلة ، لعصر . مجرد شاهد ، ولكن بغير مخاطرة ! فعندما أخذت الوفيات تتزايد « أدركنى الخوف فجأة عندما فكرت أن الدائرة يمكن أن تدور على . ولم تكن فكرة الموت قد خطرت ببالى من قبل ، رغم أنى رأيته يحدث للآخرين . وفكرت أن اسوأ ما فى تجربة كهذه ألّا يتاح للمرء أن يتحقق من سلامة فكرة أو فكرتين فى راسه » (ص ١٧٥) .

وقرب نهاية الرواية عندما يطلب منه ذهنى أن يذهب معه الى الكونغو . « قلت ونعمل إيه فى الكونغو ؟ فاجاب ذهنى ــ نحارب . تطلعت اليه لحظة ثم هززت رأسى : لا ياعم . أنا حاربت كفاية » . ثم يقول لذهنى بعد ذلك عندما يلح عليه : « الوقت مقدرش . فيه شوية حاجات عاوز أفكر فيها على مهلى وشوية حاجات عاوز أشوفها » (ص ٣٢٧) . إنه اذن قد جاء الى السد العالى ليرى وليفكر . وهو يرفض الحديث عن السياسة إذا كان ترددا لنفس الأشياء .

فعندما يأخذ فاليرى السوفيتى فى الحديث عن الوضع السياسى فى مصر ، وكيف أن مصر قد قطعت خطوات جبارة . « اعترضته بيدى قائلا : إنى لا أريد الحديث عن السياسة » (ص ٢١) . ولكنه يحاول فتح الحديث فى السياسة عندما يأخذ اتجاها آخر . يقول له الخبير السوفيتى إنه « تولى مسئوليات عدة مشروعات سنة ١٩٥٥ » فيتدخل الأنا السارد قائلا « تعنى بعد انتقاد عبادة الفرد » . فيجيبه الخبير فى صوت بارد : « لا اعنى شيئا » (ص ٩٨) . قاطعا عليه رغبته فى مواصلة الحديث فى هذا الاتجاه .

وإذا كنا قد لاحظنا فى تحليلنا لرواية « تلك الرائحة » كثرة الأفعال والكلمات والتعابير الدالة على الاستحمام (الماء ـــ الصابون ـــ دعك الجسد .. الخ) اى فعل التطهير الجسدى وهو رمز بغير شك للفساد المنتشر الذى تعبر عنه « الرائحة الكريهة » فضلا عن الرغبة فى التطهير منه ، فإننا فى رواية نجمة اغسطس نتبين كثرة الأفعال المتعلقة ، بالرؤية ، بالتأمل ، بالتفكير . وأكاد أقول بفعل التطهير الرؤيوى ، المعنوى ، الفكرى ، اى محاولة اختيار نسق من التصورات والمفاهيم والقيم السابقة واعادة النظر فيها . هذا هو هدف رحلة الانا السارد الى السد العالى ، هذا المشروع المستقبلى ، فضلا عن رحلته الى أبى سنبل ، حيث يعاد بناء مشروع الماضى . وهى رحلة تنتهى فى شقيها المتشابهين المتداخلين ـــ كما راينا فى فقرات سابقة ـــ الى الخيبة والاحباط فى عالم نسيجه الكذب والخديعة والقهر . واذا كان الأنا السارد فى « تلك الرائحة » يعبر عن احتجاجه على فساد مُستَشرٍ ، فإنه فى « نجمة اغسطس » يعبر عن شجبه وإدانته ورفضه للنظام كله وللسلطة كلها وربما لكل نظام ولكل سلطة فى التاريخ ! وفى مواجهة النظام والسلطة يقف الأنا السارد يفكر ويتأمل ويعيد النظر متمسكا باستقلال فرديته الفكرية وذاتيته الانسانية ، رافضا كل امتثالية أو خضوع للنظام السائد محتفظا دائما بمسافة بينه وبين الآخرين ، بينه وبين العالم .

إن تحديد ملامح هذه المسافة بينه وبين الآخرين ، بينه وبين العالم هو بُعد من أبعاد ملامحه هو نفسه ، بل هو بعد أساسى من ابعاد ملامح الدلالة العامة للرواية كما سوف نرى .

١٠ ـــ الأنا ... والآخرون :

إن المسافة بين الأنا والآخرين ، ليست مسافة مكانية أو زمانية بل هى مسافة تنبع من مغايرته للواقع المحيط به ، من اختلافه معه ، من عدم اندماجه فيه ، وعدم امتثاله له . ولهذا فهى مسافة مزاجية ، شعورية ، فكرية ، قيمية . هى مسافة يصوغها الأنا السارد فى هذا الواقع الروائى أو يصوغ بها واقع الرواية ، بموقفه من هذا الواقع نفسه الذى يصوغه هو نفسه . وهو موقف يتمثل فى التأمل والرفض ، والشك ، والاستعلاء ، والكراهية ، والخوف ، والتخلى ، وعدم الاهتمام والسخرية إزاء الآخرين . فلنتعرف أولا على هؤلاء الآخرين الذى يتشكل منهم الواقع الروائى حتى نتبين هذه « العلاقة ـــ المسافة » بين الأنا وبينهم :

هناك أولا مجاميع بغير أسماء ، نعرفهم فقط خلال ملامحهم السلوكية العملية كالسياح والحجاج الافريقيين ، وكالعمال عامة المصريين منهم والروس ، وكالمهندسين والجنود ورجال المباحث العامة . وهناك خادم القطار وسائقو العربات ، ورئيس الصندل ومساعدوه من الميكانيكيين ، وهناك مدير بيت الشباب ، ومدير إدارة المركبات ، ومقاول الأنفار والطفل الذى يبيع الشاى ، وخادم المقهى ، وهناك الفلاحون الذين نسمع عنهم فى الرواية بأنهم متحمسون لمشروع السد ... إلى غير هؤلاء . وليس بين « الأنا » وبين هؤلاء جميعا علاقات خاصة أو حميمة أو مستمرة أو متطورة . إنها مجرد علاقات سطحية تتحقق عبر مجرد الحديث أو الرؤية ، والملاحظة ، أو عبر الاشتهاء الجنسى من بعيد

(السائحات) أو عبر الحذر والخوف (رجال المباحث) أو عبر الاستفادة العملية للانتقال والحصول على معلومات (السائقون ، المهندسون) . وهناك ثانيا علاقات بأشخاص آخرين لهم أسماء محددة (وبعضهم ليس له اسم محدد) مثل : « صبرى » وهو أول من التقى به عند وصوله الى منطقة السد العالى . وهو صديق قديم . ولكنه لا يريد أن يعاود ما كانا يهتمان به فى الماضى معا (النشاط السياسى) . ولهذا سرعان ما تنتهى علاقتنا به منذ هذه البداية الأولى فى الرواية ولا يأتى له ذكر بعد ذلك أبدا . ومثل « البرديسى » وهو مجرد خادم توظفه الرواية لتكشف مدى التخلف السائد (حكاية معجون الأسنان) (ص ١٨) . وهو لا يختلف عن « محمود » خادم الفندق ، او « فقير » خادم الاستراحة . وهناك عويس ونبيل وعباس (ذو الماضى الاخوانى) . وفوزى مهندس التفجير وسامية الصحفية ، وصيام ووكيل الوزارة ، وكبير الخبراء السوفييت وفاليرى . وهناك آخرون التقى بهم فى الصندل أو فى أبى سنبل مثل أحمد وفهمى وجرجس ورمضان ورفعت المهندس وخليل وشوقى . وهؤلاء جميعا ــ رغم اختلاف مستواهم الاجتماعى والوظيفى فى الرواية ــ شخصيات ليس لها ملامح غير اسمائها أو غير وظائفها المحددة فى الخدمة أو فى بناء السد أو فى نقل الآثار . وهم جميعا مجرد مصادر للمعلومات كما أنهم مصادر كذلك لتحديد بعض المواقف الاجتماعية والفكرية بشكل عام وبشكل عابر . ولكن ... ليس ثمة علاقة حميمة أو مستمرة أو متطورة بينهم وبين الأنا السارد . هذه الشخصيات جميعها هى مجرد وسائل ، أدوات ، وسائط ، مصادر للخدمة والاعلام العملى والاجتماعى .

ولكن هناك ثالثا شخصيات أخرى قد نجد لها عمقا أكبر وعلاقة أشد خصوصية مع الأنا السارد . وأول هؤلاء هو سعيد الصحفى . ويكاد يكون الشخص الأول فى الرواية من حيث تواجده المستمر مع « الانا السارد » فى جزئها الأول ، ومن حيث عمق واستمرارية وحميمية العلاقة بينهما ، رغم ان سعيد هذا

(أو بسبب ان سعيد هذا ؟ !) شخصية محبطة ! جاء الى السد العالى ليكتب بعض أحاديث ومقالات صحفية ملفقة ، ويستفيد من تواجده فى المنطقة لمحاولة كتابة سيناريو فيلم ، بل يريد ان يكتب شيئا يعبر عن الانسان[1] الجديد الذى ولد مع السد العالى (ص ٧٨) كان له فى الماضى بعض ارتباط بالنضال السياسى ولكن كان ذلك فى المراحل الأولى حين كان هناك حماس . أما الآن فقد فقد الثقة فى كل شىء . ولهذا سرعان ما يعلن تخليه عن النضال « أنا مع الحكومة » . بل يتصل بالمباحث العامة فى منطقة بناء السد ليسوى أموره معها ، كما يقول عباس عنه ـــ وان كان « الانا » يقول عن هذا الاتصال « بأنه لم يفعل أى شىء يعرضه للمآخذ »(ص ٢٤٤) . وينتهى الأمر بسعيد بأن يقرر العودة الى القاهرة عندما يمرض فى الفترة التى ينتشر فيها الوباء فى منطقة السد . هذه الشخصية السطحية المحبطة هى ألصق شخصية بالانا السارد ، بل هى الشخصية التى يقول عنها الأنا السارد بعد سفرها : « عندما كان هنا كنت أشعر بالاطمئنان ، أما الآن فأنا أشعر أنى متطفل » (ص ٢٤٤) . فلقد ساعد سعيد « الأنا السارد » فى إيجاد مستقر له كما يسر له سبل الانتقال والالتقاء بالمسئولين ، وكان بينهما أكثر من حديث خاص فى غرفتهما المشتركة حول الماضى والسخط على الحاضر . وكان بينهما أكثر من تنقل مشترك كذلك . ولكن الأمر يبدو أنه أكبر من مجرد خدمات قدمها سعيد له ، أو زمالة بينهما فى سكنى أو تنقل . إن سعيد فى الحقيقة يكاد أن يكون بعدا من أبعاد الأنا السارد نفسه . ومع ذلك فبمجرد سفره يختفى تماما من الرواية ومن وجدان « الأنا السارد » ، ويأتى ذكره بشكل عابر فى مطلع القسم الثالث ثم سرعان ما يزول بعد ذلك تماما .

---

(١) نلاحظ أن مؤلف رواية « نجمة اغسطس » قد شارك فى كتابة كتاب « انسان السد العالى » ! كما سبقت الاشارة

أما الشخصية الثانية التى تعبر عن علاقة حميمة مع « الأنا السارد » فهى تانيا السوفيتية نشأت بينهما علاقة حب فى بيت فاليرى سرعان ما ارتفعت هذه العلاقة إلى ممارسة للحب ، كما ارتفعت عاطفيا الى حد اعلان « الأنا » عن رغبته فى الزواج منها « قررت أن أذهب الى تانيا وأعرض عليها الزواج » (ص ٢٥١) . ولعلها الشخصية الوحيدة فى الرواية التى استشعرنا باطنها ، ملامحها الذاتية الداخلية فى حوارها الحميم مع « الأنا » ـــ فى لحظة الحب ـــ حول والدها وحول مقتله وحول الحياة فى موسكو . كما استشعرنا هذا الباطن كذلك وهى ترقص فى بيت فاليرى ، وهى تتحدث عن الأفلام المصرية ، وهى تبكى فى فيلم « جسر واترلو » ، وهى تعبر عن خوفها ، عن ألمها وهى تمارس الحب . وبرغم هذا كله ، فإن هذه الشخصية سرعان ما تنتهى العلاقة بينها وبين « الأنا » وبينها وبين الرواية كلها فى مستهل الفصل « الرابع » أى « الأول » من القسم الثالث !! إنها تختفى تماما طوال الفصول اللاحقة من وجدان الأنا ومن أحداث الرواية السردية أو الحلمية أو التذكرية . لا إشارة اليها من قريب او من بعيد ولو بشكل عابر !

أما الشخصية الثالثة التى قامت بينها وبين الأنا علاقة حميمة إلى حد ما ، فهى شخصية « ذهنى » المناضل المطلوب القبض عليه ، والهارب الى السودان ، متجها الى الكونغو ليواصل النضال هناك . والحق أن العلاقة بينهما لم تكن حميمة بقدر ما كان بينهما حوار ذو عمق ودلالة يتمثل فى دعوة ذهنى « للانا » أن يرافقه فى رحلته ، وفى رد « الأنا » الصريح على هذه الدعوة بالاعتذار . ولكن لعلنا أحسسنا من جانب « الانا » تعاطفا مع ذهنى عندما قام بإعطائه « كل ما تبقى لدى من طعام » (ص ٣٢٨) . ولكن سرعان ما يختفى « ذهنى » كذلك كما تختفى بقية الشخصيات فى هذه الرواية ولا تحقق أية علاقة مستمرة أو متطورة !

إن أغلب العلاقات بين الأنا والآخرين هى علاقات عابرة ، أداتية ، برجماتية نفعية (من أجل خدمة ، أو متعة ، أو معلومات)، هى علاقات برانية خالصة باعتبار الآخرين مجرد أدوات ! ولهذا فهى تفتقد الحميمية والاستمرار والتطور والعمق . حتى علاقة « الأنا » بسعيد « وبتانيا » و « بذهنى » — كما رأينا — فإنها — رغم عمقها النسبى — سرعان ما تختفى سواء من المجال الشعورى أو مجال الذكريات .

ويبقى « الانا السارد » فى النهاية وحيدا ، والآخرون « فى الخارج » ، « هناك » ، كما لاحظنا فى السطر الأول من استهلال الرواية . الأنا وحده + فى فعل تأمل + وفى الخارج (خارج القطار = داخل الرواية) الناس . إن علاقة الأنا بالآخرين ، هذه « العلاقة — المسافة » هى تأكيد لعلاقة « الانا ... وحدى » واتساقها طوال الرواية .

إلا أن العلاقة بين الأنا والاخرين قد تتخذ بعداً آخر فى المجال السلوكى وهو « الكذب المتصل » فى إقامة هذه العلاقة التى هى فى معظمها — كما لاحظنا — علاقة عابرة وأداتية نفعية . إلا أن الكذب فى المجال السلوكى للأنا لا يقف عند حدود إنه مجرد وسيلة بيضاء لغاية عملية فحسب كتبرير لوجوده فى منطقة السد أو للحصول على منفعة ما . بل ما أكثر ما يتضمن الكذب معنى السخرية وعدم الاكتراث والاستهزاء والخديعة بالآخرين . ولسنا نتاول الكذب هنا كقيمة اخلاقية مجردة مدانة وإنما كسمة من سمات الشخصية الروائية للأنا التى تعبر عن اتساقها مع نفسها فى اطار البنية الروائية كلها . ولهذا فالكذب فى الرواية هو معنى من معانى هذه المسافة التى يقيمها « الأنا » بينه وبين الآخرين ، وهو تأكيد وتعميق لها . والأمثلة عديدة فى الرواية . لعلنا نتذكر ذهاب « الأنا » مع سعيد الى مدير المركبات — وهو رجل من العسكريين — لمحاولة الحصول على

سيارة . لم يصرحا له بما يحتاجان وإنما أوهماه بأنهما يعدان مقالا عن دور العسكريين فى بناء السد . ويسأله « الأنا » ما هو رأيك فى سر النجاح ويتكلم الرجل فيخبرهما بأن الروس قد منحوه وساما ، ويأخذ فى قراءة ترجمة مقال حول هذه المناسبة . وراح « الأنا » يدون فى مفكرته ما يقرأه لهما موهما إياه باهتمامه وجديته . وبعد ان انتهت هذه المسرحية الصغيرة أفصحا بشكل غير مباشر عن حاجتهما إلى سيارة ، وبرغم أن مشروع السيارة لم يتحقق ، فقد صافحاه واعدينه بالاتصال به ـــ بالطبع ـــ لمواصلة الحديث حول دور العسكريين ! « ثم انطلقنا الى الخارج ـــ وعندما اصبحنا فى الطريق تبادلنا النظرات وانفجرنا ضاحكين » (ص ٨٩ ـــ ٩٠) . ولم يكن ضحكهما الا سخرية ايديولوجية بهذا الرجل العسكرى الذى خدعاه فى حقيقة رأيهما فيه واهتمامهما به . على أن مسرحية السيارة هذه قد نجحت مرة أخرى مع سائق بسيط . كان « الأنا » وسعيد يبحثان عن طريقة يعودان بها من موقع السد بعد ذهابهما اليه مع سائق سيارة ، وهكذا بدأت المسرحية . « قلت لسعيد على مسمع من السائق : الحاج « وهو السائق » نموذج مشرف للعاملين فى السد ، ولابد ان نكتب شيئا عنه . أمّن سعيد على قولى . وقال انه يفكر بالفعل فى ريبورتاج كبير . ثم تحول للسائق وسأله عما إذا كان سيعود الليلة الى الموقع .. أجاب الحاج فى حماسة إنه سيعود بوردية منتصف الليل وقال إنه على استعداد لأن ينتظرنا فى أى مكان نحب » (ص ١١٤) . وهكذا نجحت الخديعة هذه المرة . وعند وصول الانا الى أبى سنبل اشتكى له العاملون هناك من إهمال الصحافة لهم فيقول « الأنا » « لقد جئت لأعطى الصورة الحقيقية عن العاملين فى هذا المكان النائى » (ص ٣٣٣) . ثم لا يلبث بعد أن دخل غرفة الضيوف وحيدا وشعر بأنه جائع أن يفكر بينه وبين نفسه فى سخرية نستشعرها وإن لم يصرح بها « بما أنى قادم لإعطاء الصورة الحقيقة عن العاملين هنا فلا شك ، أنى أستحق عشاء على الأقل » (ص ٣٣٥) . ومما له دلالة متسقة فى الرواية أنه فى نفس الليلة يحلم بأبيه الذى يعرف

أنه مات ، ويحكى له أبوه فى الحلم شيئا عن صورة له إلى جوار ضابط انجليزى فى السودان .. ويعلق « الأنا » فى الحلم على حديث ابيه « ولكنى متأكد بشكل ما أنه لا يقول الحقيقة » (ص ٣٣٦) . وعندما يطلب منه عم جرجس ـــ وهما معا فى الصندل ـــ أن يعمل معه فى القاهرة يقول له « أنزل أنا الأول (مصر) اشوف الجو وبعدين أبعت لك » (ص ٣١٩) . ومن الواضح : أنه مجرد وعد عرقوبى . وعندما قدم له خليل صورته فقد « يحتاج اليها فى الكتابة » قال « الانا » باهتمام « كنت سأطلبها منك : « طبعا سأحتاجها » (ص ٣٨٠) . ويسأله رفعت « ولكنك لم تجر معنا أى حديث » قلت : لقد كتبت كل شيء ولا تنقصنى سوى صوركما (ص ٣٨٥) . إلا أن « الانا » قد يكذب ، لا للخديعة ولا للحصول على خدمة أو للتخلص من موقف كما رأينا ، وإنما تعبيراً عن المسافة التى تقوم بينه وبين بعض الأشياء وعن عدم اكتراثه ببعض ما يدور حوله على اهميته ، وانشغالا بقضية ذاتية خاصة . فعندما يبلغه عباس خبرا ليس للنشر هو سقوط لوح من الأسمنت على عامل روسى فصرعه وأنه قد يكون المسئول عن هذا الحادث أحد العمال المصريين ، يقول له الأنا « الأفضل أن أذهب الى الهيئة بنفسى فربما كان هناك ما يصلح للنشر » (ص ٢٤٤ ـــ ٢٤٥) . ولا يخرج ليذهب الى الهيئة وانما ليبحث عن تليفون متذرعا بالحدث ليتحدث إلى تانيا فى محاولة للالتقاء بها ! وهكذا نتبين أن « الكذب » هو معنى من معانى « العلاقة ـــ المسافة » بين الأنا والآخرين . على أننا قد نتبين علاقة الأنا بالآخرين من زاوية أخرى تماما ، هى رؤية الآخرين للأنا . حقا اننا لن نجد هذه الرؤية فى حديث صريح من الآخرين عن « الأنا » . قد نجد بعض النصائح التى يوجهها « صبرى » أو « سعيد » إلى « الأنا » وقد نجد اقتراحا يقترحه ذهنى على « الأنا » . ولكن هذا كله لا يشكل رؤية الآخرين . « للأنا » . إنما نتبين هذه الرؤية عبر رؤية « الأنا » لنفسه فى عيون الآخرين . ونستطيع أن نتبين هذا خلال التقاط بعض « تعابير سريعة » هنا وهناك فى مجرى الرواية تكشف لنا عن أعماق

« الانا » فى الأوصاف التى يغدقها على نظرات الآخرين إليه ، أو سلوكهم عامة او سلوكهم نحوه خاصة ، سواء كان الأمر واقعا ، أو حلما . وقد نكتفى بذكر بعض التعابير من الرواية الدالة على ذلك : « وخيل إلى أنه (رجل فى مقهى) يحدق الى بدقة » (ص ٣٢٨) « يتأملنى من جديد (مدير بيت الشباب) بنظرة فاحصة ، يتطلع اليه (نادى المقهى) فى استهانة (ص ٣٤) « عويس لا يرفع بصره عن ساعدىّ وساق العاريتين (ص ٣٨) « محمود يراقبنى » ص ٤٣) ، « قال لى الناظر (فى محطة الباص) فى تجهم » (ص ٤٤) ، « ابتسمت (بائعة القمصان) لى بحذر » ص ٤٤) قدم « الانا » زجاجة بيرة الى احد السوفييت . « فلم يعبأ بى » (ص ٢٥٨) « مددت يدى اليه مودعا فتجاهلنى » (ص ٢٥٩) يقول عن فاليرى السوفييتى « انه شديد الثقة بنفسه ولست احب هذا النوع » « ووقفت فى اعياء شاعرا بأعين البحارة الثلاثة فى ظهرى » (ص ٣٠٢) .

ولعلنا نتذكر حلمه بالشاطر حسن ، هذا البطل الأسطورى ، رمز الخير والعدالة ، وكيف انتهى حلمه الذى تولى فيه الشاطر حسن السلطة وقد « نصبت المشانق وسالت الدماء ، ولم يعد احد يأمن على نفسه » (ص ٣٠٩) ، ولعلنا نتذكر كذلك ما سبق ان اشرنا إليه من تكذيبه لأبيه فى الحلم الذى رآه فيه الى جوار ضابط انجليزى (ص ٣٣٦) . وفى الصفحة الاخيرة من الرواية عندما يحلم بتلك المطاردة التى انتهت بالقبض عليه هو وذهنى ، يقول فى الحلم لذهنى « إنها غلطته » ص ٣٨٦) . وهكذا حتى ذهنى المناضل لم يسلم من الاتهام .

ان « الأنا » يرى الآخرين ينظرون إليه أو يتصور أن الآخرين ينظرون اليه دائما نظرة « الشك » أو « الاتهام » أو « الحذر » أو « الاستخفاف والاحتقار » ، وإن كان الآخرون بهذا التصور نفسه هم موضع تشكك وحذر

واتهام وسخرية من جانب « الانا » نفسه ! انه إحساس متداخل — أو متناضح — لو صح التعبير — بالدونية والاستعلاء فى وقت واحد ، مما يعمق كذلك ويؤكد المسافة المزاجية والشعورية والفكرية والقيمية التى تتجسد — فى اتساق رغم تنوع مظاهرها — بين « الأنا » والآخرين طوال الرواية ومما يعطى « للأنا السارد » ولواقعه الذى يحركه ويتحرك فيه ، وحدته الفنية والدلالية معا ، ومما يشكل الرؤية العامة للعالم فى هذه الرواية ، لا بالمعنى المحدد الذى يقول به لوسيان جولدمان وإنما بمعنى دلالتها العامة أو مضمونها العام .

١١ — ازمة مجتمع ما بعد الآلة ؟ ! :

لاحظنا فى تحليلنا للقسم الثانى من الرواية ، الدور الذى تقوم به « الالة » فى اتساق وتداخل مع أفعال إبداعية أخرى هى فعل الفن وفعل الحب ، وفعل النضال السياسى ، مما يجعل للآلة بشكل عام دلالة إبداعية فى الرواية . على أن د . بطرس الحلاق فى دراسته التى أشرنا اليها — من قبل — لهذه الرواية ، يذهب الى خلاف ذلك . وهو يجعل من فهمه لدور « الآلة » ولموقفها فى الرواية محورا لتفسير الرواية كلها تفسيرا خاصا نختلف معه اختلافا جذريا . ان الآلة فى الرواية كما يقول د . الحلاق فى دراسته هى المسيطرة الأولى فى الرواية »[1] . وان هذه « الآلة « هى مولى هذا العصر كما كانت مولى عصر رمسيس ، تعيد التاريخ فى حركة دائرية محتومة (ص ١٠٧) وان هذه الآلة تفرغ كل شيء من ابعاده (ص ١١٧) والالة هى توأم السلطة (ص ١١٨) بل إن « السلطة تصبح أشرس وأدهى لأن الآلة عقلنتها فجعلتها اكثر فعالية ، وأن عالم الرواية المجزأ المشيأ يحكمه ربّان : الآلة والسلطة » . وحلم السد العالى يخنقه الرعب والآلة » (ص

(١) د . بطرس الحلاق : راجع دراسته المشار اليها سابقا صفحة ١٠٢

١٣٤) . ولهذا تكثر فى دراسة د . الحلاق افعال محددة توصف بها الآلة مثل « دهمته الآلة » (ص ١٣٦) . « سحقتهم الآلة » (ص ١٤١) وطأته الالة ، محقته الآلة ، جبهته الآلة فمزقته (ص ١٤١) الآلة الرب (ص ١٣٦) والآلة عنده هى « آلة العالم الاشتراكى وآلة العالم الاستعمارى » (ص ١٣٥) ولا فرق بينهما ، فالعالم — كما يقول — « وليد هذه الالة فى الغرب الاشتراكى ، لا تتجلى صورته عن ملامح جديدة » (ص ١٣٥) والجديد فى مصر « لا يبدو بأجمل من القديم لأنه عالم رعب واحباط وأداته فيها الحكم الاشتراكى الموالى للغرب الاشتراكى » (ص ١٣٥) ، بل إن الالة التى تمحق أحلاما كثيرة نما معظمها فى الغرب الاشتراكى ، وفيه سحق » (ص ١٣٥) .

وهكذا ينتهى د . الحلاق الى ان الرواية « تعبر عن ازمة مجتمع ما بعد الآلة » وتعبر عن مجتمع تمزقه الآلة ، وينعكس هذا التمزق — كما يرى — فى التسطح والتشيؤ فى الشخصيات وفى الأسلوب اللغوى ولهذا يقول : « وتأتى لغة الرواية مسطحة موضوعية جافة وكانها تحقيق شرطة ، أو معاينة طبية ، فتدعم هذا الشعور بالتشيؤ والالية » (ص ١٠٧) . ويصبح الجنس فى الرواية — فى رأيه — هو المهرب والخلاص « كأن حلمهم الالة ، وأتى عصر الآلة المتطورة الخانقة فثابوا الى الجنس يمتطونه منفذا الى الحلم ... بل انه هو نفسه الحلم» (ص ١١٥) .

وفى تقديرى أن الرواية لا تعبر — كما يزعم د . الحلاق — عن مجتمع ما بعد الآلة ، وفى تقديرى كذلك أن الآلة فى الرواية لا تمثل قوة قامعة ماحقة ، وفضلا عن هذا فليس الجنس فى الرواية هو مجرد هروب وخلاص من تشيؤ الآلة ، كما أن اللغة ليست مجزأة متشيئة بتأثير من سيطرة الآلة . هذا الى جانب أننا لا

نستطيع القول من منطق الرواية وحدها أن المجتمع الاشتراكى لم يحقق جديدا لأنه وليد الالة ، كما لا نستطيع من المنطق الداخلى للرواية كذلك أن نوحد ــ كما يحاول د . الحلاق ــ بين الغرب الاشتراكى والغرب الرأسمالى ، رغم الاشارات النقدية والسلبية التى توجهها الرواية الى التجربة السوفيتية ، ولهذا أكاد أقول أن أحكام د . الحلاق هذه ــ رغم المنهج الوصفى الموضعى البنيوى ذى المظهر الموضوعى لدراسته ــ تصدر عن رؤية ايديولوجية خالصة تسعى لتفرض نفسها فرضا على الرواية من خارجها . وهى رؤية ايديولوجية مغرضة منذ البداية ، وتعد امتدادا للكتابات النقدية الاوروبية حول تجربة « الرواية الجديدة » فى فرنسا عند روب جرييه وناتالى ساروث وبوتور وغيرهم ، فضلا عن أنها رؤية ايديولوجية معارضة ان لم تكن معادية للتجارب الاشتراكية المعاصرة !

ان الآلة فى بنية هذه الرواية فى تقديرى ليست أداة قمع ومحق ، وانما هى أداة تعمير وتطوير وإبداع ، سواء فى فعل الفن (أزميل ومطرقة ميكل انجلو وآلات الفنانين المصريين القدماء) أو فى الآلات الحديثة المستخدمة فى بناء السد العالى . ولقد سبق أن عرضنا لهذا عرضا تفصيليا من قبل ، ولسنا فى حاجة إلى تكراره . ولكن حسبى أن اكتفى بهذا النص تأكيداً للدلالة التعميرية والتثويرية للآلة فى هذه الرواية ، وما أكثر النصوص الاخرى ــ « وهبط بالقرب منى خطاف رافعة هائلة .... توقف لحظة متمايلا ... بينما تبادل عشرات الناس المجهولين المتفرقين وسط المئات إشارات خفية تحرك الوعاء على أثرها قليلا ناحية اليمين ثم اتجه الى اليسار وواصل الهبوط حتى استقر وسط دائرة التوربين ، ومد أحدهم يده يجذب أحد جوانب الوعاء فانهالت الخرسانة فى المكان الذى ستصنع فيه أرخص كهرباء فى العالم ، حتى تختفى الآلات اليدوية وتضاء مصر من أدناها الى أقصاها وتموت وحوش الليل » (نجمة اغسطس ص ٢٣٣ . والتخطيط لنا) . إن الآلة إذن هى للتعمير والتنوير وليست للقمع والتسطيح . والآلة فى

الرواية ليست كذلك توأم السلطة بل هى موضع استغلال السلطة نفسها ، تماما كالانسان نفسه ! فالقضية إذن فى الرواية ليست قضية الآلة بل هى قضية السلطة القامعة . وهذه السلطة ليست سلطة « مجتمع ما بعد الآلة » ، بل هى سلطة فى مجتمع متخلف . وما أكثر صور التخلف الفكرى والاجتماعى التى أبرزتها الرواية . وليست السلطة كذلك هى سلطة فى مجتمع مزقته وجزأته وشيأته الآلة . بل إن الآلة هى وسيلة هذا المجتمع للتخلص من تخلفه . إلا أن السلطة كما تعبر الرواية تستخدم هذه الآلة استخداما غير ديمقراطى ، استخداما لا يراعى إنسانية الانسان . هناك تناقض بين الأهداف والوسائل ، بين الشعارات والتنفيذ . فعندما يذهب « الأنا » و « سعيد » الى مدير ادارة المركبات فى محاولة للحصول على سيارة منه وهو رجل من العسكريين ويسأله « الانا » فى شىء من التملق «ما هو رأيك فى سر النجاح الذى سجله العمل فى السد حتى الآن»، أجاب على الفور هو النظام والطاعة المبنيان على الخوف (نجمة اغسطس ص ٨٩) رغم محاولته بعد ذلك ان يستبدل بكلمة « الخوف » كلمة « الاقناع » . هذا الى جانب ما لمسناه طوال الرواية من سيطرة البوليس والمباحث العامة على الحياة فى منطقة السد العالى ، فضلا عن السيطرة الايديولوجية القمعية على فنانى وعمال مصر القديمة . ان الازمة الدرامية فى بنية الرواية ليست أزمة تشيىء الالة للمجتمع ، بل هى أزمة انعدام الديموقراطية فى المجتمع الذى يحاول ان يبنى حياة انسانية تقدمية جديدة . إن الرواية لا تعبر عن فيلم « العصر الحديث » لتشارلى شابلن ، ولا تعبر عن عالم « الرواية الجديدة » فى فرنسا ، على حد ما يزعم د . الخلاق ، وإنما تعبر عن التناقض الصارخ بين البناء والهدم ، بين الفعل وقمع الفعل ، بين الابداع والقهر ، بين السلطة وانسانية الانسان فى التاريخ عامة ، ولا أقول فى التاريخ المصرى القديم والحديث فحسب ، ولعلنا أوضحنا هذا فى صفحات سابقة ولهذا فإن الرواية قدمت البديل عن القمع السلطوى ، قدمت

البديل عن انعدام الديموقراطية ، تقديما رمزيا رهيفا فى مفهوم « الحنان » إن الحنان والرقة يقفان فى مواجهة العنف والهرولة . إن الحنان هو سبيل العطاء الحقيقى . « وإذا ما ضرب بعنف وجهل فقدت المادة الغنية الدافئة توهجها وماتت . وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطى . فهى تستسلم للحنان وتزداد تحت تأثيره إشعاعا ولمعانا » (نجمة أغسطس ص ٤٥) . بل يكاد مفهوم الحنان ـــ كما سبق أن أشرنا ـــ أن يكون القيمة الانسانية الرمزية التى تقدمها الرواية كلها فى مواجهة التسلط والقمع . إنها فعل الابداع والحب والتنوير والديموقراطية .

ولهذا كذلك فليس الجنس فى بنية الرواية ـــ كما يقول د . الحلاق ـــ وبعض الدارسين الآخرين ، هو الخلاص من قهر الآلة ، وبناء على هذا فهو ـــ كما يقولون ـــ مجرد وهم وسراب !

فالحق أن للجنس فى الرواية معنيين : معنى ظاهرى أول نجده فى القسمين الأول والثالث هو مجرد رغبة مسطحة بحثا عن المتعة العابرة ، للتسلية وإزجاء الفراغ . إنه بديل حسى لتجاوز الاحساس بالسأم والغربة والوحدة . ولكنه يصبح فى القسم الثانى بعدا من أبعاد الفعل الخلاق ، تماما كفعل الابداع الفنى عند ميكل انجلو ، والفعل التغييرى التعميرى فى السد العالى ، وكفعل النضال السياسى إلى حد الاستشهاد عند شهدى ، كما سبق أن رأينا ذلك بالتفصيل فى تحليلنا للقسم الثانى . ولهذا ما أكثر ما نجد استخداما ملتبسا مزدوجا لكلمة « القضيب »و « العمود » و « النفق » و « البلل » .. إلى غير ذلك « وتوقفت الشاحنة وارتفع ظهرها فرفع السلم التسلكوب راسه حتى ارتطم بسقف النفق وتأوهت فجأة وقد تصلب جسدها » (نجمة اغسطس ص ٢٢٨) « وأخذ جسدها يتلوى تحت اصابعى وانفرجت ساقاها وهناك كانت مبتلة ايضا وتوقفت

الآلة عن الحركة وسرت فيها رعشة خاطفة تكررت عدة مرات وأخرجوا العمود وهو ما زال يرتجف فاستبدلوه بآخر اكثر سمكا » . (نجمة اغسطس ٢٢٢) .

إن الجنس ليس خلاصا من قمع الآلة ، كما يذهب د . الحلاق كما أنه ليس — على العكس من ذلك تماما — فعلا آليا محضا كما يذهب بعض النقاد الذين ياخذون على الرواية تشبيهها ممارسة الحب مع المرأة ، بممارسة الحفر فى الصخر ، مما يجعل للحب فى رأيهم معنى آليا وللمرأة معنى سلبيا ! فليس بالمعنى الآلى او بالمعنى المناقض للالة يبرز الجنس فى بنية الرواية . إنما هو بعد من أبعاد الفعل الانسانى الابداعى الخلاق فى الدلالة العامة للرواية كما سبق أن عرضنا ذلك .

وكذلك الأمر بالنسبة للأسلوب التعبيرى فى الرواية ، فليس الأسلوب التعبيرى للرواية ، أو لغتها عامة ، قد شيأتها وجزأتها وسطحتها سيطرة الالة كما يذهب د . الحلاق . إذ نلاحظ أولا أننا قد وجدنا هذه اللغة السردية الوصفية التقريرية نفسها سائدة فى روايته السابقة « تلك الرائحة » ربما أكثر من سيادتها فى « نجمة اغسطس » ، ولم يكن للآلة ، أو مجتمع ما بعد الالة ، أى وجود فى عالم « تلك الرائحة » ! ونلاحظ ثانيا ان لصنع الله ابراهيم عددا من القصص القصيرة كتبها قبل « تلك الرائحة » وقبل « نجمة اغسطس » هى على وجه التحديد « الثعبان » وقد كتبها فى السجن عام ١٩٦٣ و « أغانى المساء وأرسين لوبين» كتبها كذلك فى السجن أوائل عام ١٩٦٤ و « الشيكولاته » وقد كتبها فى نوفمبر ١٩٦٩ ، وفى هذه القصص القصيرة نتبين بداية بروز هذا الأسلوب السردى التقريرى كاسلوب ومنهج له فى الكتابة الأدبية عامة .

ونكتفى بقراءة هذا النص من قصته « اغانى المساء : » فقمت وأنا أقول :

أنا رايح أنام .. تصبح على خير يابابا » . وكان أبى قد جلس على مقعده فاقتربت منه وملت عليه وقبلت وجنته . وقال لى : « وانت من اهله » . عبرت الصالة الصغيرة التى لم يكن بها غير مقعد هزاز تمزق قشه من زمن وساعة حائط كبيرة . ودخلت حجرتنا فوجدت اختى غارقة فى النوم . قد رقدت على ظهرها وتناثر شعرها الذهبى الطويل حول رأسها وثنت ساقها الى اعلى ووضعت الثانية فوقها . ومددت يدى فاطفأت النور ثم خطوت ناحية السرير وصعدت فوقه وتمددت بجوار أختى . وهبت على وجهى نسائم خفيفة من النافذة الصغيرة التى تواجهنى فأغمضت عينى » . إنه نفس الأسلوب اللغوى ــ الى حد كبير ــ الذى نتبينه بعد ذلك متطورا فى « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » دون تدخل الآلة فى عالمه القصصى ــ لتشيىء اللغة وتسطيحها وتجزئتها ، ودون أن يعبر بأسلوبه هذا عن مجتمع ما بعد الآلة !! فليس فى هذه القصص القصيرة أو الروائية ما يدل على أننا فى ازمة مجتمع ما بعد الالة . بل إن اسلوبها بشكل عام هو نفس الاسلوب التقريرى العلمى الذى نجده بعد ذلك فى رواياته العلمية التى أصدرها فى الثمانينات وهى « البرقات فى دائرة مستمرة » و « عندما جلست العنكبوت تنتظر » و « يوم عادت الملكة القديمة » و « زعنفة الظهر يقابل الفك المفترس » و « الدلفين يأتى عند الغروب » و « الحياة والموت فى بحر ملون » ، رغم الفارق الكبير ــ بالطبع ــ بين اسلوب الرواية العلمية وأسلوب الرواية الفنية . إنه إذن الأسلوب اللغوى الذى اختاره الكاتب صنع الله ابراهيم للتعبير ــ بغير زخارف أو تزيينات بلاغية ــ عن الحقيقة التى يراها . انه اسلوبه الكتابى الذى يوظفه للتعبير عن رؤيته الصادقة الخاصة للحياة . ولا شك أن له دلالة بل ودلالات تختلف باختلاف المواضيع والمواقف . ولكنه ليس نتيجة تشيىء وتجزئة عالم ما بعد الالة . وبرغم هذا فقد لاحظنا أن هناك اكثر من لغة أسلوبية فى الرواية . فهناك اللغة السردية الوصفية ، وهناك اللغة الغنائية الحلمية المتعامدة على هذه اللغة السردية او المتداخلة معها فى بعض الاحيان (القسم الثانى من الرواية) مما يفضى دائما الى

تفجير دلالات جديدة . على أننا قد لاحظنا ـــ فى فصول سابقة ـــ انه حتى اللغة السردية الوصفية ليست مجرد وصف تقريرى ، فما أكثر ما تتضمن من ايحاءات وأحكام تقييمية . على أن هذا التعدد اللغوى أو بتعبير ادق ، الإزدواج اللغوى ، إنما يؤكد ويعمق « العلاقة المسافة » بين « الأنا » والآخرين ، على تنوع مظاهر هذه « العلاقة ـــ المسافة » إن الأسلوب الوصفى السردى التقريرى موظف فى تأكيد هذه « العلاقة ـــ المسافة » وإن التعامد بين الأسلوب الوصفى السردى والأسلوب الغنائى هو تأكيد كذلك وتعميق لهذه « العلاقة ـــ المسافة » ولقد كان القسم الثانى ـــ كما سبق أن رأينا ـــ محاولة فنية ودلالية للتوحيد بين الأسلوبين للقضاء على الازدواج ، لإلغاء المسافة ولكن المحاولة باءت بالفشل ، بالاجهاض ، بالقمع . وظلت المسافة وظل الازدواج فى قلب عالم الرواية . لا .. لسنا فى « نجمة اغسطس » نتمزق نتسطح فى عالم مزقته الآلة وشيأت علاقاته الانسانية ، وجزأت وسطحت لغته ، وإنما نحن نقمع وننعزل فى عالم المسافة بين طرفين لالقاء بينهما . هل نقول بان هذا هو جوهر رؤية العالم فى هذه الرواية ، او بتعبير آخر هو جوهر دلالتها ومضمونها العام ؟ ! .. لعل الأمر يحتاج الى مزيد من التفصيل .

١٢ ـــ كلمة أخيرة : عالم من الثنائيات الاستبعادية :

سبق ان اشرنا فى الفصل الخاص « بتلك الرائحة » الى أن عالمها يكاد يفتقد مظاهر الطبيعة ، ولهذا يكاد يخلو من الألوان اللهم الا اللون الأبيض والأسود ، هذا من الناحية البصرية ، أما من الناحية الشمية فتكاد تسيطر رائحتان متناقضتان على عالم تلك الرواية هما « الرائحة الكريهة » و « الرائحة النظيفة » مع غلبة وسيادة الرائحة الكريهة تعبيرا رمزيا عن الفساد المستشرى . ولهذا رأينا فى عالم تلك الرواية ، ثنائية وازدواجا لونيا وشميا ، نتبينه كذلك فى ثنائية

البنية اللغوية للرواية ، فى أسلوبيها السردى والغنائى . والحق أننا ننتهى إلى النتيجة نفسها فيما يتعلق برواية « نجمة اغسطس » مما يؤكد أنها استمرار لنفس العالم الروائى والدلالى « لتلك الرائحة » . ومع هذا فإن هناك فروقا واختلافات تفصيلية بين الروايتين . ستزكم أنوفنا فى اكثر من موقع فى « نجمة اغسطس » « الرائحة الكريهة » تعبيرا عن الفقر والتخلف والاهمال (مثلا : ص ٤٥ و ص ١٥٣) . ولكن ستصدمنا كذلك رائحة عطريةيتعطر بها أكثر من مهندس يشارك فى بناء السد العالى وهى رائحة طبقية واضحة فى الرواية . فاسم احد هؤلاء المهندسين — كما تقول الرواية — « يوحى بانه لإحدى العائلات الاقطاعية القديمة » وهو لا يريد البقاء لحظة واحدة فى منطقة السد لولا أمر التكليف الذى يفرض عليه ذلك (ص ٢٦٤) .

على أنه رغم التناقض الخارجى بين « الرائحة الكريهة » و « الرائحة العطرية» فى « نجمة اغسطس » ، إلا أنهما يشكلان معا تناقضا واحدا مشتركا بينهما وبين المشروع التعميرى التقدمى الكبير الذى يقام فى منطقة « السد » ويعبر هذا التناقض عن الازدواجية والثنائية فى رؤية الرواية لعالمها . ونتبين هذه الازدواجية والثنائية فى الرؤية اللونية للرواية كذلك . حقا ، إن « نجمة اغسطس » تختلف عن « تلك الرائحة » بتعدديتها اللونية . فنحن نطالع فيها مختلف ألوان الطيف ، ولعل الفقرة الأخيرة من القسم الثانى تلخصها جميعا . « وتوهجت فى عينى ألوان الطيف وقد تجمعت على حافة الحوض وامتزجت خضرة حديقة المعمل على الضفة الغربية بصفرة الرمال والسيارات والأكشاك وسواد أعمدة التخريم والآلات وزرقة صخور الجرانيت ورمادية الشاحنات والقلابات وحمرة الرافعة الضخمة والفناطيس الثلاثة المنتصبة وبرتقالية قلابات البافورد وبياض مبنى المباحث » (ص ٢٣٩ — ٢٤٠) . وقد يكون لبعض هذه الألوان دلالات فى الرواية كاللون الاصفر ، لون حلة حارس السجن ، وجندى البوليس الحربى فى اسوان ، وكاللون الأبيض الواضح

البارز المسيطر لمبنى المباحث العامة . ولكن رغم هذه التعددية اللونية فى « نجمة اغسطس » ، فإن اللونين السائدين فى الرواية هما الأبيض والأسود ، الضوء والظلال ، النهار والليل . بل قد تتداخل بعض الألوان الأخرى فى اللون الأسود او تتحول اليها « كتلة صفراء من الظلام » (ص ٤٧) ، « صفرة جافة قد تتحول الى لون الطين » (ص ٣٢٢) . ولكن ما أكثر ما نقرأ « وأطفأ النور » (مثلا صفحة ١٨٦ و ص ١٩٧) . وما أكثر ما يسود الظلام او نتحرك فى الظلام أو نتكلم فى الظلام مثلا : « مرآة سوداء (ص ١٣) . » دخلنا المسكن فى الظلام (ص ٢١٢) « مشينا فى الظلام... كانت اغلب نوافذها مظلمة » (ص ١١٥) . ونلتصق فى الظلام (ص ٢٣) ، الظلمة المفاجئة (ص ٢٢٥) « توقفنا فى الظلام (ص ٢٢١) « وانتشر الظلام » (ص ٢٢٦) . « ظلام النفق (ص ٢٢٧) . و « وحوش الليل » ص ٢٢٣) « السائل الأسود » ص ٢٥٣) « العدو الرابض فى الظلام » (٢٨٩ .) السفر بالليل (ص ٣٠٤) كتلة الظلام الصامت (ص ٣٠٦) . كانت أغلب الخيم مظلمة (ص ٣٣٦) .. الخ .. الخ . وفى مواجهة هذه الظلمة نجد الضوء ، اللون الأبيض ، النهار . وما أكثر الأمثلة على هذه الثنائية اللونية . على أن الثنائية لا تقتصر على هذا المستوى اللونى فحسب بل تكاد تشمل فى الرواية كل شيء ، وتشكل بهذا محورى رؤيتها العامة . فهناك كما سبق أن رأينا « الحنان والعنف » . « والخلق وقوى التدمير » « والحرية والقمع » . « والتعمير والخوف » . « السلطة القاهرة والجماهير المقهورة » « والفعل واجهاض للفعل » « الانا وحدى والاخرون » الى آخر هذه الثنائيات الاستبعادية التى تزخر بها أحداث الرواية . وإذا كان الظلام والنور هما الرمز البصرى لهذه الثنائية فان الحنان والعنف هما رمزها الشعورى والانسانى بل والسياسى كذلك . ومن طرفى هذه الثنائية اللذين يستبعد كل منها الآخر ، تصوغ الرواية — كما سبق أن رأينا — لغتها المزدوجة ، كما تصوغ رؤيتها للعالم ، لا مجرد عالم « هذا السد العالى فى الرواية ، وإنما عالم السد العالى —

الرواية » الذى هو عالم التاريخ الانسانى كله فى ماضيه وحاضره ومستقبله . ولقد كان القسم الثانى محاولة لالغاء الثنائية ولكنها كانت محاولة ــ كما اشرنا من قبل ــ عابرة باءت بالفشل ، تعود بعدها الثنائية من جديد ويعود « الأنا » الى حيث كان ، الى حيث بدأ ، مجهضا ، يواصل تأمله المجرد المطلق أى يواصل تكريس المسافة بينه وبين الآخرين ، بينه وبين اشياء العالم ، يواصل رفضه للآخرين والعالم .

والحق أنه منذ البداية المبكرة للرواية كان « الانا » يحمل حقيبة كبيرة محملة بالإجابات أكثر مما كانت محملة بالأسئلة ! إنه مسافر ذو حقيبة وليس « مسافرا بلا حقائب » على حد التعبير الوجودى المشهور . ولهذا عندما لقيه سعيد فى مستهل الرواية « أبدى تعجبه من ضخامة حقيبتى قائلا إنها تكاد تجعلنى كالمهاجرين » (ص ٧٥) . حقا انها كانت مجرد حقيبة ملابس ، ولكن الأنا منذ البداية كان يعبر عن تشاؤمه . فعندما يسأله صبرى عندما يبلغه الأنا إن « الرحمانى » قال بان الأمور ستتحسن ، عندما يسأله صبرى بماذا أجبته . يقول الانا قلت : « إنى لا اعتقد » (ص ٢٢) انه رافض للواقع السائد ، غير مقتنع بامكان تحسنه أو بانه سيتحسن ، منذ بداية الرحلة !

ولكن .. إلى أى شيء سوف يفضى به هذا الرفض المجرد المطلق ؟ !

لقد قام صنع الله ابراهيم » بترجمة روايتين إحداهما للكاتب الألمانى Gunter de Bruyn هى « حمار بوريدان » والثانية للكاتب الأمريكى James Drought هى « العدو » . والغريب ان الروايتين تعبران عن اختيارين مختلفين متناقضين . فبطل الرواية الأولى رجل ملتزم ذو مركز حزبى مهم . وتقوم فى حياته قصة حب رائعة ، تعرضه لكثير من المشاكل فى عمله ومركزه الحزبى وفى حياته العائلية . ولكن بعد تردد طويل يختار العودة الى القيم السائدة ، فى استسلام

وخضوع ، فيعود إلى بيته ، إلى زوجته ، إلى رتابة عمله الوظيفى وواجباته والتزاماته الحزبية .

أما فى رواية « العدو » فسنجد شخصية مختلفة تتخذ اختيارا متناقضا تماما . ولعلنا نجد فى رواية « العدو » ما يجعل « نجمة اغسطس » تلتقى معها فى بعض العناصر . فبطل الرواية يكاد أن يكون ميكل انجلو « نجمة اغسطس » وهو مهندس معمارى عبقرى مبدع فى هندسة البناء والمعمار . ولكنه يبدع إبداعا مرفوضا من الجميع . على أنه يتمسك بابداعه ، ويتمسك بفرديته المتعالية ، التى ترفض الرضوخ والخضوع للرأى السائد ، وسيواصل إبداعه مهما صدم الناس ومهما كرهه الناس بسببه ، ولهذا يقول فى فقرة من الفقرات الأخيرة للرواية : « اقول لكل من يعنيه امر الجمال أو الحق أو حتى العمل المتقن ـــ لابد لك وأن تخوض حرب عصابات ضد المجتمع الحديث ، أو تتخلى عن اهتماماتك . فاذا ما انحزت إلى قضية الجمال فى مجتمع مكرس لانتاج القبح بالجملة أو اذا ذكرت الحقيقة فى دولة الطغيان الذى لا يمكن ان يحتملها سكانها إلا بأن يزيفوا ما يحدث حولهم ، أو لو حاولت ببساطة أن تقوم بأى عمل طبقا لأفضل قدراتك ـــ فسرعان ما يجعلونك طريدا . وإذن عليك بأن تتوقع منذ البداية ما ستواجه به من رفض . واجعل الحرب التى تخوضها من أجل ان تحيا بشروطك ، حرب كرّوفرّ »[1] .

وفى تقديرى أن ترجمة هاتين الروايتين لم تتم لأسباب فنية او ادبية خالصة ، وإنما وراء ترجمتهما معالجتهما على نحوين مختلفين لقضية حرية الانسان الفردية والتعبيرية التى هى كذلك القصة المحورية لروايتى « تلك الرائحة » و « نجمة

(١) العدو : جيمس دروت . ترجمة صنع الله ابراهيم (ص ٩٦ ـــ ٩٧) دار الثقافة الجديدة (١٩٧٥)

اغسطس » . والروايتان المترجمتان تقدمان كما راينا اختيارين مختلفين .

فاى طريق سيختاره بطلنا ــ بطل « تلك الرائحة » المستمر فى « نجمة اغسطس » ؟ وهل سيختار طريق بطل رواية « حمار بوريدان » أو بطل رواية « العدو » . هل سيستلم للسلطة أو القيم السائدة ، ام سيحتفظ برفضه ، سيحتفظ بالمسافة بينه وبين كل ما هو سائد مفروض ، مهما كلفه ذلك ؟ أم سيختار طريقا وسطا بين القبول والرفض ، بل يجمع فى آن واحد بين القبول والرفض بين « حمار بوريدان » و « العدو » بين الرجل الحزبى الملتزم وبين الفنان الفردى المتمرد ؟ والواقع أن اختيار هذا الطريق الوسط ليس فرضا عبثيا أفرضه بشكل متعسف حقا ، إننا لا نجد لهذا الفرض أثرا فى البنية الدلالية للرواية ذات الطابع الثنائى الحاد كما رأينا ، ولكننا قد نتبين ان اختيار هذا الطريق هو فرض ممكن لو اننا قمنا بمقارنة بين إنسان السد العالى فى رواية « نجمة اغسطس » و « انسان السد العالى » فى كتاب بهذا العنوان[2] شارك صنع الله ابراهيم فى تأليفه مع كاتبين اخرين هما كمال القلش ورؤوف مسعد .

وكتاب « إنسان السد العالى » ليس عملا روائيا فنيا ، ولكنه مجموعة من الملاحظات والانطباعات والريبورتاجات واللقاءات والتقييمات التى سجلها صنع الله ابراهيم مع زميليه بعد رحلة قاموا بها فى منطقة السد العالى ، ورحلة اخرى قام بها صنع الله ابراهيم وحده الى منطقة ابى سنبل . والواقع أننا نكاد نقرأ فى كتاب « انسان السد العالى » اغلب التفاصيل التى قرأناها فى « نجمة اغسطس » حول عناصر بناء السد العالى ، وعملية البناء ذاتها ، وآلاتها وأجهزتها فضلا عن

(٢) انسان السد العالى : صنع الله ابراهيم ، كمال القلش ، رؤوف مسعد . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ .

الشخصيات المختلفة للعاملين فى بناء السد العالى من الوزراء إلى المهندسين ، إلى العمال الفنيين ، إلى العمال البسطاء ، إلى جانب المهندسين والعمال السوفييت . بل نقرأ فى « إنسان السد العالى » بعض الأوصاف والأحداث والحكايات والمواقف التى قرأناها فى « نجمة اغسطس » مع بعض التغييرات والتحويرات ــ بالطبع ــ التى اقتضاها النص الروائى مما يكاد يجعل من « كتاب إنسان السد العالى » نصا مرجعيا واقعيا ــ الى حد كبير ــ لرواية « نجمة اغسطس » . على أننا نستشعر الفارق بل الاختلاف الكامل بين مضمون الدلالة العامة التى نقرؤها ونخرج بها من « إنسان السد العالى » ومضمون الدلالة العامة التى نقرؤها ونخرج بها من « نجمة اغسطس » . حقا ، لكل من الكتاب والرواية قراءة خاصة مستقلة . على أن كل قراءة للنصوص عامة ، مهما كان اختلافها من حيث طابعها الإعلامى الخالص او الإمتاعى الخالص ، (مع التحفظ لكلمة « الخالص » هذه) تفضى بالضرورة الى دلالة ما ، تتيح المقارنة بين هذه النصوص المختلفة . وتختلف بغير شك طبيعة كل دلالة باختلاف طبيعة النص المقروء . ولكن قد تتفق (او تختلف او تتقارب) مضامين الدلالات بالرغم من اختلاف طبيعة النصوص مما يتيح لنا المقارنة بينها . ولعلنا خرجنا من قراءتنا لنص رواية « نجمة اغسطس » بالاحساس بالسلطة القاهرة ، القامعة ، وهى تتعقب وتجهض كل ابداع أو تسعى لتنميطه بحسب إحتياجاتها ومصالحها . وهذا ليس قانونا تقدمه الرواية بالنسبة لمرحلة تاريخية معينة ، أو لمشروع تاريخى محدد ، هو مرحلة حكم عبد الناصر ، أو مشروع بناء السد العالى ، وإنما هو حكم عام تحكم به الرواية على التاريخ الماضى والحاضر والمستقبل ، وهو حكم كذلك على كل مشروع يقوم فى ظل سلطة سائدة مهيمنة أيا ما كانت طبيعة هذه السلطة !

وفى إطار هذه الرواية رأينا كيف يتحقق بناء مشروع تقدمى بأيد غير تقدمية ، وبأداة الخوف والقمع وانعدام الديموقراطية . وطوال الرواية أخذنا نتابع

« الأنا السارد » للرواية وهو يزداد يوما بعد يوم إحباطا وفقدانا للاهتمام ، كما تزداد المسافة بينه وبين الآخرين ، فضلا عن رغبته فى التأمل المنفرد وإعادة النظر فى كل شيء . فإذا انتقلنا الى كتاب « إنسان السد العالى » وجدنا رؤية مختلفة بل مناقضة ! حقا ، إننا نقرأ فى الكتاب إشارة عن « أجيال المهانة والعذاب والسخرة منذ الهرم الاكبر حتى فاروق سليل محمد على .... « التى ظلت خلالها مصر تبحث عن قلبها الممزق » ونقرأ اشارة عن الخمسة والعشرين ألف عبد مصرى ، الذين نحتوا هذين المعبدين (معبدى ابى سنبل) فى الجبل وعملوا بصورة متصلة لمدة ثلاثين سنة ليذيبوا فى أصابعهم ، التى كانت تتحسس الصخر فى حب ، كل ما كانوا يعانونه من ذل وعبودية (صفحة ١١٧) بل نقرأ فى الصفحة الأخيرة من الكتاب عن ذلك الحديث الذى دار حول الديموقراطية فى مكتب ناظرة مدرسة اسوان الثانوية للبنات . « وكانت الكلمات التى ترددت فى هذه المناقشة غريبة حقا .. على الأقل بالنسبة الينا ، نحن القادمين من العاصمة ! قالت الست الناظرة فى إيمان عميق : إن سيادة الحياة الديموقراطية داخل المدرسة هى الضمان الاساسى لسيادة الديموقراطية فى البلاد كلها .. فلا أحد يستطيع بعد ذلك أن يقف فى وجه الديموقراطية أو يتراجع عنها » (صفحة ١٣١ — ١٣٢) . إن هذه الاشارات الى المهانة ، والعبودية فى مصر القديمة ، وإن هذا الحديث عن الديموقراطية فى المدرسة ، والتعقيب عليه بأنه غريب على القادمين من العاصمة ، يحمل ومضات ايحائية تدل على أن قضية القمع لم تكن غائبة تماما عن الكتاب ، وهى ومضات سرعان ما تصبح بعد ذلك هى الدلالة الجوهرية العامة لرواية « نجمة اغسطس » !

ولكن .... الى جانب هذه الومضات الايحائية ، بل على النقيض منها ، نجد الكتاب فى معظمه ، أهزوجة تحية ومدح لا للعاملين فى السد ولبنائيه فحسب ، بل للسلطة القائمة كذلك . « فبناء السد العالى هو بناء لعصر جديد

لمصر جديدة » . تحت لواء زعامة رائعة عبقرية (صفحة ٨) ولقد ظلت مصر تبحث عن قلبها الممزق .. حتى عثرت مصر على اوزيريس ذات ليلة فاشتعلت أول ثورة اجتماعية معاصرة فى افريقيا ثورة يوليو ١٩٥٢ (صفحة ٦٥) . « والوزير المشرف على بناء السد » يعزف أرق سيمفونية شهدتها ارض مصر (صفحة ٣٣) ونائب المسئول الاول عن السد يقول إن عملية البناء تتم بالحب والتعاون (صفحة ٣٤) . (وجنود البوليس الحربى بشاراتهم الحمراء ينتشرون فى كل مكان كالملائكة !! (صفحة ٢٠ والتخطيط لنا) . ما أريد أن أشير إلى عشرات الصفحات التى تبرز ما يشبه الثورة الثقافية التى تتحقق فى حياة الانسان المصرى البسيط المشارك فى بناء السد العالى ، فضلا عن الدور العظيم الذى يقوم به السوفييت . وحسبنا أن نؤكد أن قراءة كتاب « انسان السد العالى » تفضى بنا الى دلالة عامة هى نقيض الدلالة العامة التى تفضى بنا اليها قراءة رواية « نجمة اغسطس » ! ومرة اخرى نكرر أن الدلالتين تختلفان من حيث طبيعتهما ، فالأولى دلالة اعلامية تقريرية خالصة ، اما الثانية فدلالة فنية نابعة من البنية الروائية للرواية فى وحدتها الكلية . ولكن ، يمكن المقارنة بينهما من حيث مضمون دلالتهما العامة . وهو مضمون يختلف بل يتناقض بين العملين . ونتساءل : ما مصدر هذا الاختلاف والتناقض بين هذين العملين اللذين يصدران عن مؤلف واحد[1] ؟

لقد صدر كتاب « انسان السد العالى » فى يناير ١٩٦٧ ، ولكنه ، كما تقول مقدمته — كتب بين يونيه ١٩٦٥ وسبتمبر ١٩٦٥ . ومعنى هذا أنه كتب بعد الانتهاء من كتابة رواية « تلك الرائحة » (ابريل ١٩٦٥) رغم أنها صدرت وصودرت اوائل ١٩٦٦ . ومعنى هذا كذلك أن « تلك الرائحة » كانت

---

(١) لاشك أن مشاركة المؤلف مع آخرين فى كتابة « انسان السد العالى » لا تنفى نسبة الكتاب كله إليه من حيث مضمونه العام .

فى ضمير الكاتب ووعيه وهو يشارك فى كتابة « إنسان السد العالى » . وفضلا عن هذا ، فابتداء من اكتوبر ١٩٦٦ اخذ الكاتب يكتب « نجمة اغسطس » ، وكتاب « انسان السد العالى » لم يكن قد صدر بعد ! وأعود الى التساؤل : ما مصدر الاختلاف بين « إنسان السد العالى » و « نجمة اغسطس » ؟ هل اتضحت حقائق جديدة فى الواقع المصرى ، أو برزت قيم جديدة فى فكر الكاتب بعد انتهائه من كتابه « انسان السد العالى » ؟ ولكن ... ألم تكن تلك الرائحة هناك ؟ وألم تكن هى إرهاصا « بنجمة اغسطس » بوقائعها وقيمها ؟ بل ألم يلمس كتاب « انسان السد العالى » نفسه بعض العناصر التى ستصبح — كما ذكرنا من قبل — « نجمة اغسطس » ؟ والحق ، أنه إذا كانت رواية « نجمة اغسطس » كامتداد « لتلك الرائحة » قد عبرت كما سبق أن أشرنا — عن الجانبين السلبى والإيجابى فى المشروع التعميرى — التاريخى مع إبرازها لغلبة بل سيادة الجانب السلبى فى هذا المشروع ، فإن كتاب « انسان السد العالى » قد أبرز بل أشاد أساسا بالجانب الإيجابى فى هذا المشروع ، وإن لم يغفل الإشارة الايحائية السريعة إلى الجانب السلبى . إن الازدواج حاصل إذن فى كلا العملين ، فى الرواية والكتاب على السواء ، ولكن بنسب مختلفة تتمثل فى سيادة الجانب السلبى فى الرواية وسيادة الجانب الايجابى فى الكتاب . فهل نقول إن « انسان السد العالى » يمثل — فى ظاهره البرانى السائد على الأقل — نقضا « لتلك الرائحة » ؟ ! وان « نجمة اغسطس » — فى جوهرها — تمثل نقضا للنقض ، اى نقضا « لإنسان السد العالى » أم نكتفى بالقول بأن « إنسان السد العالى » كان مجرد « تقيّة » . على طريقة الشيعة الباطنية ، لاخفاء حقيقة « تلك الرائحة » المستمرة المستشرية ! ؟ .. ألم يقم المؤلف نفسه — مؤلف « تلك الرائحة » بإزالة بعض نتوءاتها فى طبعتها الثانية استسلاما — أو تقية أيضا — فى مواجهة السلطة الرقابية ؟ ! أم نقول أخيرا إن « إنسان السد العالى » كان مجرد دعوة

برانية حماسية الى « الالتزام السياسى » على حساب التمرد « الفرد — فنى » الجوانى الباطنى الكامن ، فى ظل ظروف وملابسات موضوعية وذاتية ما كانت تسمح باكثر من هذا ، او بغير هذا ؟ ! أيا ما كان الأمر فهناك ثنائية حادة بين طرفين يستبعد كل منهما الآخر ، لا داخل بنية عمل واحد ، بل بين عملين لمؤلف واحد ، هما « انسان السد العالى » و « نجمة اغسطس » وبين عملين هما حمار بوريدان و « العدو » لمترجم واحد هو نفسه مؤلف العملين السابقين ؟؟ ألا يعنى هذا أن المؤلف مهموم بمعالجة أزمة موقف ، ازمة اختيار ، بين طرفين يستبعد كل منهما الآخر ، ويمكن الرمز اليها « بالالتزام والفردية ، أو « الاستسلام والرفض » ، أو « التبعية والحرية » وأنه برغم أن « الانا السارد » فى روايته « تلك الرائحة » وفى « نجمة اغسطس » قد اختار طرف الرفض والفردية والحرية على نحو مطلق فان هذا المؤلف قد جمع هذين الطرفين الضدين الاستبعاديين فى وحدة عمليْه — الاعلامى والروائى — اللذين كتبهما عن السد العالى ، وفى وحدة اختياره للعملين المترجمين ! ؟ أردت بهذا كله ، أن أجيب على سؤال كدنا أن ننساه لطول بعدنا عنه ، هو السؤال حول مصير « الأنا السارد » فى « نجمة اغسطس » بعد اختياره موقف الرفض المطلق . هل سيواصل موقف الرفض ؟ أم ستفضى به إطلاقية رفضه الى الطرف الضد ، فيستسلم ؟ أم سيختار — فى مرحلته القادمة — طريقا وسطا بين القبول والرفض ، بين الاستسلام والتمرد ؟ ! ألا تسمح لنا العناصر التى عرضناها لها بافتراض إمكانية اختيار هذا الطريق الوسط ، الجامع ما بين قبول « انسان السد العالى » ورفض « نجمة اغسطس » ، وما بين مصير بطل « حمار بوريدان » ومصير بطل « العدو » ؟ أى محاولة التوفيق بين الطرفين الاستبعاديين ! ؟ وهل من الممكن التوفيق بين هذين الطرفين وخاصة على المستوى التجريدى الاطلاقى ؟ وهل سيكون هذا الاختيار التوفيقى — لو كان ممكنا حقا — سبيل « الانا السارد » فى خطواته المقبلة لإزالة هذا الصدع (مصدر الصداع الدائم) وهذا الفصام القائم بينه وبين العالم ؟ وهل سيكون

سبيله كذلك للتخلص من تلك الثنائيات الاستبعادية ؟ كيف ؟ بتجاوزها بموقف نضالى ؟ أم بالتراوح والتذبذب بينها ؟ أم سيكون هذا الاختيار التوفيقى هو السبيل المفضى الى هزيمته هو نفسه ، هزيمة نهائية ساحقة ؟ !

ان « الانا السارد » يعود بعد انحسار واختفاء نجمة اغسطس من سمائه الى « القاهرة » ولكن .. أية قاهرة ؟ ! إن القاهرة سرعان ما تفقد مشروعها الذى جسده ورمز إليه السد العالى . لقد أصبحت « قاهرة أخرى ، « قاهرة » هؤلاء الذين التقى ببعضهم فى منطقة السد العالى ، وتنبأ بأنهم سوف يكونون حكام المستقبل ! لقد اصبحت « القاهرة » قاهرة المقاولين بل « قاهرة » من هم أبشع وأشنع من هؤلاء أصبحت « قاهرة » مقهورة تابعة ...

فى هذه « القاهرة » ، وذات صباح ، فى تمام الساعة التاسعة كان « الأنا السارد » على موعد مع « اللجنة » فى بداية رحلته ، محنته الجديدة .

الفصل الثالث

اللجنة(*)

١ ـ الأنا .. وحقيبة السامسونايت :

هل نجد فى المقاطع الأولى للرواية معالم دلالتها العامة كما وجدنا ذلك فى الروايتين السابقتين ؟ فلنقرأ إذن هذه الأسطر الأولى للرواية لنتبين مدى صحة ذلك : « بلغت مقر اللجنة فى الثامنة والنصف صباحا . قبل نصف ساعة من الموعد المحدد لى . ولم أجد صعوبة فى العثور على الغرفة المخصصة لمقابلاتها . وكانت فى طرقة جانبية هادئة ، كابية الضوء ، يقف أمامها عجوز فى سترة صفراء نظيفة ، تنطق ملامحه بالطمأنينة التى تغشى وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون أنفسهم فى نهاية المطاف . فينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية . افضى إلى بأن أعضاء اللجنة لا يتوافدون عادة قبل الساعة العاشرة . ووجدت ذلك أمرا طبيعيا . رغم أنه ضايقنى . وندمت لأنى التزمت بالموعد المحدد بالضبط فغادرت فراشى مبكرا دون أن أنعم بقسط كاف من النوم . ولم يكن هناك مقعد غير إلذى يجلس عليه الحارس . فوقفت الى جواره ، ووضعت حقيبتى « السامسونايت » على الأرض ، ثم قدمت إليه سيجارة

(*) صنع الله ابراهيم : اللجنة . الطبعة الثانية . مطبوعات القاهرة . ١٩٨٢ .

وأشعلت لنفسى أخرى . كان قلبى يدق بعنف طيلة الوقت ، رغم محاولاتى للتماسك والسيطرة على أعصابى . وكررت لنفسى أكثر من مرة أن اضطرابى سيفقدنى الفرصة المتاحة لى . إذ سأعجز عن تركيز انتباهى وهو ما أحتاج إليه بشدة فى المقابلة القادمة » (اللجنة . صفحة ٥ ــ ٦) .

فى هذه الأسطر الأولى نتبين أولا أن « الانا السارد » قد استبدل بحقيبة السفر والانتقال حقيبة ذات طبيعة أخرى ، حقيبة رجال الأعمال ، حقيبة السامسونايت . إنه إذن فى زيارة بحث عن عمل ذى طبيعة خاصة ! فهو ليس عملا فى صحيفة كما فى « تلك الرائحة » ، وليس مجرد بحث عن الحقيقة او اختبار لها كما فى « نجمة اغسطس » ، وإنما هو بحث عن عمل مع هذه « اللجنة » التى يحرص على أن يصل الى مقرها فى الوقت المحدد بالدقة ، مؤهلا نفسه لمقابلة معها ، وهى مقابلة أقرب ما تكون الى الامتحان ، إن لم تكن امتحانا بالفعل لمدى صلاحيته لهذا العمل . ولكن ما حقيقة هذه اللجنة ، وما طبيعة هذا العمل ؟ لا نتبين هذا فى البداية ، ولكننا نستشعر فى هذه الفقرات الأولى على نحو غير مباشر بعض الايحاءات ! فعلى باب مقر هذه اللجنة ، الذى يقع فى طرقة جانبية هادئة ، كابية اللون ، يقف أو يقبع هذا العجوز ذو السترة الصفراء النظيفة ، التى تنطق ملامحه بالطمأنينة التى تغشى وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون انفسهم فى نهاية المطاف ، فينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية . فهل نحن فى نهاية المطاف حيث يرفع الانا السارد راية الاستسلام ويبحث عن الطمأنينة وينسحب من الصراع الدائر حوله ؟ ! لعلنا نتذكر أن الأنا السارد فى نهاية « نجمة اغسطس » يقول للذهنى عندما يدعوه الى الذهاب معه للكونغو لمواصلة النضال : « لا .. ياعم .. أنا حاربت كفاية » (نجمة اغسطس صفحة ٣٢٧) ألا توحى بذلك إيحاء قويا وإن يكن غير مباشر هذه الفقرات الاولى ــ فى مستهل الرواية ! ؟ فضلا عن الايحاء المباشر المتمثل فى حقيبة السامسونايت ! من الواضح أن الأنا السارد يبدأ مرحلة

جديدة من حياته تختلف كل الاختلاف عما سبقها من مراحل . إنه نفس الأنا السارد الذى التقينا به من قبل ، نفس الأنا السارد الذى كان « سجينا » كما سوف يعترف للجنة عندما يلتقى بها . وهو نفس الأنا السارد الذى يعرف تواريخ معينة تعبر عن مناسبات وطنية وتقدمية خاصة فى تاريخ مصر ، ويتحاشى ذكرها فى حواره مع اللجنة ، بل يتحاشى كل ما له دلالات ايديولوجية واضحة . إنه نفس الأنا السارد الذى بدأ حياته « بأحلام عريضة » (اللجنة صفحة ١٣) ثم سقط فى محنة مرض — كما يقول للجنة كذلك — نتيجة للتباين الشاسع بين طموحاته وقدراته الحقيقة ، مما يكشف أن مرضه كان مرضا فكريا أو روحيا ، أى ازمة فكرية أو روحية ، جعلته « يضيق ذرعا بكل شيء » (اللجنة صفحة ١٣) ولهذا لم يعد أمامه من مخرج سوى أن يغير حياته « تغييرا تاما » . ولهذا كان قراره بالمجيء الى اللجنة ! إن حقيبة السامسونايت هى المظهر الخارجى الخاص بتغيير حياته تغييرا تاما ، ومجيئه الى اللجنة هو التجسيد العملى لهذا القرار ، وملامح العجوز القابع على باب مقر اللجنة وفى مستهل الرواية هو — فيما اعتقد — الدلالة المعنوية لهذا القرار بل ربما يكاد ان يكون الدلالة العامة للرواية كلها كما سوف نرى ! وبرغم هذا كله ، فاننا نتبين خلال هذا الفصل الاول أن الأنا السارد يستبطن شعورا مزدوجا ، فهو متردد داخل نفسه ، لقد قضى عاما — كما يقول فى الفصل الأول — يستعد للقاء اللجنة ، متطلعا الى حصوله على رضاها عنه ، ولكنه عندما أن ارتكب خطأين وهو يغلق الباب عند اول دخوله قاعة اللجنة ، وادرك انه بذلك قد فشل فى الانطباع الأول الذى تركه عليها ، نراه يقول بينه وبين نفسه « لمست فى اعماقى شعورا بالارتياح لهذا الفشل . كأنما كان ثمة جزء من نفسى يخشى على نفسه من نجاحى . ولم يحل ذلك دون اضطرابى او رغبتى الجارفة فى كسب رضاء هؤلاء الذين اصطفوا امامى » (اللجنة صفحة ١٠) . ولهذا برغم هذا الارتياح نراه طوال الفصل الأول يسعى لكسب رضاء اللجنة راضخاً متقبلا لكل ما تطلبه منه من اعمال مهينة ، ولكل ما تفعله معه من سلوك مشين ، فضلا عن تملقه لتوجهاتها واهتماماتها الفكرية .

يطلب منه الرقص مجرد الرقص فيرقص رقصة البطن ويؤديها كما ينبغي أن تؤدى ! ويطلب منه أن يخلع سراويله الداخلية للكشف عما اذا كان شاذا جنسيا ام لا ، فيمتثل لذلك ، ويتقبل صامتا تقريرهم عنه بأنه شاذ جنسيا ! ويسألونه عن أى شيء سيذكر به قرننا فى المستقبل فيتحدث حديثا مستفيضا عن الكوكاكولا كأبرز ما يميز هذا القرن ! ومن الواضح أنه كان بهذا الحديث يريد ارضاءهم وتملقهم ، رغم أنه فى نهايته يشير الى أمر يتعلق بزجاجة الكوكاكولا يجعله يستشعر أن «الوجوم سيطر على اللجنة» وانه ارتكب «اساءة أو خطأ عن غير قصد» (صفحة ٢٤ ـــ ٢٥) وذلك لقوله «ان من حقنا ان نصدق ما يقال عن هذه الزجاجة البريئة المظهر، وكيف أنها تلعب دورا حاسما فى اختيار طريقة حياتنا ، وميول اذواقنا ، ورؤساء بلادنا وملوكها ، بل والحروب التى نشترك فيها والمعاهدات التى نوقعها » (صفحة ٢٤) . وهذا القول فى الحقيقة ليس خطأ ارتكبه الانا السارد بقدر ما هو فلتة تفضح مفهوما ايديولوجيا ما زال كامنا داخل نفسه . ولهذا فرغم احساس الانا السارد بارتكابه هذا « الخطأ » ، بل شعوره بأنه عار تماما امام اللجنة ، بل تحت رحمتهم فانه أحس احساسا مبهما بأنه يستطيع أن يوجه اليهم ضربة ما أو يرد لهم ضربتهم بصورة ما ! إنه نفس الاحساس المزدوج الذى يطغى عليه عندما فشل فى اغلاق الباب خلفه ، أول دخوله قاعة اللجنة . على أن هذا الاحساس المزدوج الجديد لا يمنعه ـــ كما فعل من قبل ـــ من مواصلة محاولة إرضاء اللجنة وتملقها . فعندما تسأله اللجنة عن الهرم الاكبر ، ينطلق متحدثا عن بناء هذا الهرم حديثا مستفيضا ، حريصا على أن يؤكد دور الخبرة الاجنبية الاسرائيلية ، بل على أن يعزز النظرية القائلة بأن خوفو نفسه كان من الملوك السريين لبنى اسرائيل ! (صفحة ٢٧ ـــ ٢٨) .

وبهذه الكلمات ينجح فى إزالة التوتر الذى أثارته كلماته السابقة حول

الكوكاكولا الى درجة ان أحد اعضاء اللجنة من العسكريين « رمقنى ... بنظرة رضاء اسعدتنى » . (نفس الموضع) تسعده نظرة الرضاء من اللجنة فى الوقت الذى يريحه الفشل بل « الخطأ » الذى يرتكبه فى حق اللجنة خشية نجاحه أمامها واحساسه بقدرته على تحديها !! إنه نفس الاحساس المزدوج أو الموقف المزدوج من اللجنة ، وإن كان الجانب الأغلب فى طرفى هذا الازدواج هو الحرص على إرضاء اللجنة والنجاح فى امتحانه امامها . ولهذا فعندما ينتهى لقاؤه الأول معها ، يخرج من هذا اللقاء مدركا أنه لن يذوق طعم النوم أو راحة البال حتى تصدر اللجنة قراراها النهائى بشأنه . (صفحة ٢٩) أى قرار ؟ ! وما هى هذه اللجنة ؟ بالرغم من محاولة اشاعة جو من الغموض والغرابة الكافكاوية حول اللجنة ، فإنه من الواضح خلال هذا الفصل الاول ، أنها لجنة اجنبية ـــ بحكم لغتها غير العربية على الأقل ـــ وهى لجنة لها مقرّ ومستقرّ فى مصر ، ولها غرفة او قاعة مخصصة لمقابلاتها فى هذا المقر ، تقع فى طرقة جانبية هادئة كابية اللون مما يوحى بطبيعتها السرية . وفضلا عن هذا فإن لديها « وسائل خاصة وإمكانيات واسعة تتيح لها معرفة كل شيء » عنه (صفحة ١٢) وبالتالى ـــ أى شيء آخر . وهى لجنة يلبس بعضها ملابس عسكرية ، فهى لجنة مدنعسكرية ، أو عسكر مدنية ، على حد قوله بعد ذلك . ثم إن هذه اللجنة قد أغضبها ـــ أو هكذا خيل الى الأنا السارد ـــ تجاوزه الحد بما يشبه الادانة والاتهام فى حديثه عن الكوكاكولا . وان يكن ارضاها حديثه عن دور الاسرائيليين فى بناء الهرم الاكبر . وهى لجنة لا تفرض على احد الاتصال بها الا أنه قد قيل للانا السارد ـــ من قال له .... لا نعرف[1] !! ـــ أنه لا مندوحة له من لقائها . (صفحة ٨) إن المجيء إليها ليس إجباريا ـــ كما يؤكد له أحد اعضاء اللجنة . (صفحة ١١) . ورغم هذا فلا مندوحة له من لقائها ؟ ! خلاصة هذه السمات والصفات الغامضة الواضحة

(١) قد تعنى هذه النسبة إلى المجهول أن القول يتعلق برأى سائد أو شائع !

لهذه اللجنة ، أنها أقرب ما تكون الى السلطة الأجنبية التى لها تواجدها بل سلطانها فى مصر . وهى أقرب ما تكون إلى قوة شبه سرية مباحثية ، مخابراتية أجنبية ، بل تكاد أن تكون أمريكية على وجه التحديد . إننا بهذا نُعرّى الفصل الأول من مظهره الكافكاوى الغامض ولا يكاد يبقى منه بعد قراءتنا له الا هذا الانا السارد الذى قرر اخيرا رغم ماضيه ونتيجة لأزمة فكرية وروحية المت به ، أن يغير حياته تغييرا تاما ، وأن يذهب الى هذه اللجنة الأجنبية ذات المقر والنفوذ الغامض فى مصر ليبيع لها كفاءاته ويوظف قدراته فى خدمتها ! ولكنه برغم قراره هذا ، ورغم هذه الخطوات الأولى فى تنفيذ قراره ، فلا يزال فى داخله صراع ينعكس على الأقل فى بعض مشاعره وبعض احاسيسه ، وإن لم ينعكس — حتى الآن — فى سلوكه الخارجي . بهذا — فى تقريرى — تتحدد العناصر الأولى للاطار الحدثى العام للرواية ، فلنتابع اذن تشكلها او انفراطها ..

٢ — البحث عن قيمة سائدة :

تكاد الرواية ابتداء من الفصل الثانى حتى الصفحات الأخيرة منها ، أن تكون عملية مسح نقدى ساخر للتضاريس الاجتماعية ، والإيديولوجية لمصر فى السبعينات ، بل تكاد هذه العملية الا تقتصر على مصر وحدها بل تمتد — بإشارات عامة — الى بقية البلاد العربية .

بعد انقضاء عدة شهور من الانتظار القلق لقرار اللجنة ، يتلقى « الانا السارد » برقية منها تطالبه بإعداد دراسة عن ألمع شخصية عربية معاصرة . وفى رحلة البحث عن هذه الشخصية يبدأ الأنا السارد عملية الفرز والتحليل التقييمى النقدى للواقع الاجتماعى من حوله . ومع بداية هذه العملية لا نكاد نجد فئة اجتماعية واحدة تستحق التقدير ! فالجميع ينزلقون فى منحدر واحد . أى

منحدر ؟ سنتبين هذا طوال الفصل الثانى والفصول التالية فى هذه المقارنة المتصلة التى تجريها الرواية بين مرحلتى الستينات والسبعينات فى حياة المجتمع المصرى والمجتمعات العربية عامة . المهم ان الجميع ينزلقون . فالكتاب البارزون اصبحوا فريقين : الفريق الأول التزم الصمت عن رهبة أو قنوط « رغم أنه يعرف أكثر من غيره حقيقة ما يجرى » (صفحة ٣٧) . (معنى هذا ضمنا أن ما يجرى هو أمر سيء لا ينبغى السكوت عليه !) ، أما الفريق الثانى من الكتاب البارزين « فقد تراجع بسهولة وبسرعة عن دعاويه السابقة بل وتنكر لها » (نفس الموضع) (ولكن ألا يعتبر الانا السارد نفسه من بين أفراد هذا الفريق ؟ !) .. أما فئة القضاة فإنه « لا يجد بينها قاضيا واحدا ارتبط اسمه بوقفة مجيدة الى جانب الحق » ! وكذلك شأن الصحفيين وزعماء العمال فضلا عن نواب الشعب . أما اغلب العلماء والأطباء والفنانين والمهندسين والمدرسين وأساتذة الجامعة فمشغولون بجمع الثروات . اما المغنون والمغنيات فكلماتهم المبتذلة والحانهم الرخيصة «نفرته منهم» . وكان قد استبعد قبلهم الزعماء السياسيين والحكام خشية أن يؤدى اختيارهم الى التعارض مع وجهة النظر التى تتبناها اللجنة . (انه يحرص اذن الى عدم الاصطدام باللجنة !) . واستبعد كذلك القادة العسكريين لانه « لم يتذكر اسم واحد منهم » ، وهو معنى من معنى الاستخفاف بهم ! حتى الشعراء يسقطهم من حسابه لانه لا يستسيغ كلماتهم الفضفاضة ومعانيهم المبهمة . وهكذا ينتهى به الفرز والتحليل الى حكم سلبى ، بل إلى ادانة مطلقة قاطعة لمختلف الفئات الاجتماعية (راجع صفحات ٣٦ ــ ٣٧ ــ ٣٨) ولا يكاد يستثنى أحدا . إنه يدينهم جميعا لأنهم يقفون موقفا سلبيا أو متواطئا « لما يجرى » ، أى أنهم يستسلمون كما استسلم هو ، وإن اختلف أسلوب الاستسلام واختلفت دواعيه . على أن هذه الإدانة ، تتضمن فى الحقيقة كذلك إدانة « لما يجرى » أى إدانة للواقع السائد . وسوف نتبين من سياق الفصل الثانى وبقية فصول الرواية ، ومن

المقارنة بين مرحلتي الستينات والسبعينات أن هذا الذى « يجرى » هو الانفتاح الاقتصادى الذى بدأ مع منتصف السبعينات ، وما يتعلق بهذا الانفتاح من سلوك وقيم ومواقف . وفى غمرة هذا الذى « يجرى » أى فى اطار هذا الواقع السائد ، يواصل الانا السارد بحثه عن « ألمع شخصية عربية معاصرة » . ولكن ما معيار هذا اللمعان ؟ ينتهى الانا السارد بعد بحث واستعراض للأوضاع الاجتماعية الى أن الألمع هو الأكثر فاعلية وتأثيرا فى صياغة الحاضر والمستقبل .

واذا كان الحاضر هو حاضر « الانفتاح » ، حاضر السماسرة والقومسيونجية والمقاولين وعملاء الشركات الأجنبية والأمريكية خاصة والفئات الطفيلية من الرأسماليين ، فالمع شخصية هى الشخصية الاكثر فاعلية وتاثيرا ، أو « الشخصية ــ الرمز » فى هذا العصر الانفتاحى ! وهكذا يصبح « الدكتور » ــ دون تحديد اسم له ــ بماله من جهود صاعدة فى السلم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، وبما له علاقات وارتباطات عائلية وسلطوية وعربية ودولية ، بل ولعمالته للشركات الأجنبية ، وبما له من فاعلية ونفوذ فى هذه المرحلة السبعيينية ، هو رمزها اللامع ! على ان اكتشافه هذا ــ فى الحقيقة ــ ليس اكتشافا لشخص ، وإنما هو اكتشاف لما يمثله هذا الشخص وما يرمز اليه . انه اكتشاف للقيمة السائدة فى هذه المرحلة . ولهذا قد يبرز تناقض ظاهرى بين هذا الاكتشاف لهذه القيمة السائدة ولهذا « الشخص » الذى يرمز اليها ، وبين ادانة مختلف الفئات والشخصيات الاجتماعية التى سكتت عما « يجرى » واستسلمت له . ولكن سرعان ما يزول هذا التناقض عندما نتبين ان الاكتشاف ليس اكتشافا للأفضل بل للألمع .

ذلك ان « الأفضل » سوف نجده فى مكان بارز من مسكن « الانا السارد » جمع فيه « كل ما يتعلق بسير بعض الشخصيات العالمية التى وضعت

بأفكارها وممارساتها وتضحياتها المثل العامة للمسعى الانسانى » ومن هذه الشخصيات التى اختارها « النبى محمد ، ابوذر الغفارى ، ابو سعيد الجنابى ، ابن رشد ، المعرى ، كارل ماركس ، فرويد ، لينين ، الافغانى ، طه حسين ، مدام كورى ، شفايتزر ، فوتشيك ، هوشى منه ، كاسترو ، جيفارا ، لومومبا ، بن بركة ، بن بللا ، فرج الله الحلو ، شهدى عطية ، جمال عبد الناصر . (صفحة ١٠١ — ١٠٢) .

هذه اذن هى نماذج من الشخصيات التى تمثل عند الانا السارد النموذج الأفضل على المستوى الانسانى كله ، وفى كل العصور ، لا فى السبعينات فحسب من التاريخ العربى ! وبين النموذج « الأفضل » الذى تعيش شخصياته فى مكان بارز من مسكنه وفى اعماق ضميره الباطن ، وبين النموذج « الألمع » الذى يكتشفه كتعبير عن القيمة السائدة فى السبعينات العربية ، يقوم التباس نستشعره طوال الرواية . وهو التباس ينبع من أمرين : الأمر الأول هو الازدواجية فى موقف الانا السارد من اللجنة — كما اشرنا من قبل — فهو يدرك « خطورة اللجنة وسعة نفوذها برغم أنها من الناحية الرسمية لا وجود لها » (صفحة ٤٣) ويحرص على عدم اتخاذ اية وجهة نظر تتعارض مع تلك التى تتبناها اللجنة (صفحة ٣٦) « والبعد عن الأمور الايديولوجية والسياسية ، مما يضمن منذ البداية عدم الاصطدام باللجنة » (صفحة ٣٨) ، على أنه فى الوقت نفسه عندما « يتأمل ما كان يداعبه ذات يوم من احلام وآمال ، لا يلبث أن يشعر بالأسى عندما يتبين ما صار اليه حاله » (صفحة ٤٤) ، مما يفجر هذه الازدواجية فى موقفه ، والالتباس فى تعابيره . اما الأمر الثانى مصدر الالتباس والازدواجيه فهو تلك السخرية السوداء المرة التى تتخفى وراء اغلب تعابير الرواية واحكامها التقريرية والتقييمية ، بما يفضى الى التداخل والالتباس بين الواقع والقيمة ، بين الالمع والافضل فى هذه التعابير والاحكام . والواقع أن هذه السخرية المتخفية نفسها هى

بعد من ابعاد موقفه المزدوج من اللجنة ، هذا الموقف الذى سوف تواجهه به اللجنة عند محاكمتها له فى الفصل الخامس عندما يقول له احد اعضائها « ادركنا منذ اللحظة الأولى لوقوفك امامنا انك تظهر غير ما تبطن » (ص ١١٨) .
المهم ان اكتشاف « الانا السارد » للدكتور السمسار ، المقاول ، الانفتاحى الطفيلى ، نموذج النجاح والفاعلية والتأثير فى المرحلة الانفتاحية ، باعتباره ألمع شخصية عربية معاصرة ، لا يتناقض مع ادانته للفئات الاجتماعية التى تسكت عن فساد هذه المرحلة ، بل تشارك فيها على نحو او آخر ، انما هو تعبير عن الالتباس والازدواجية فى موقف « الانا السارد » نفسه . على أننا من الناحية الموضوعية نصل الى حقيقة بالغة الاهمية هى انه قد صدقت فى السبعينات النبوءة التى تنبأت بها رواية « نجمة اغسطس » فى الستينات : فالمقاولون هم حكام المستقبل الذى اصبح حاضرا ! ولم يعد رمزهم هو مقاول الانفار وزوجته اللحيمة التى تغطى ذراعيها بالذهب اللذين التقينا بهما فى منطقة السد العالى وما وراء السد العالى والذى استمر واستشرى فى السبعينات ، بل اصبح هو « الدكتور » الذى يصاهر ملوك البترول والرؤساء العرب ويقيم روابط عائلية ومصلحية مع شخصيات تحتل ارفع المناصب فى القضاء والشرطة والجيش والادارة وعالم المال والأعمال ، ويرأس الشركات الأجنبية والأميريكية الكبرى كشركة الكوكاكولا ويشارك فى المضاربات ويصطنع الأزمات المالية ليكدس الأرباح الهائلة ويتاجر فى الأسلحة ويتعاون مع الشركات الاسرائيلية ويصوغ التوجهات السياسية والاجتماعية ، بل له دوره ـــ على سبيل الحقيقة ، وعلى سبيل السخرية المرة ـــ فى توحيد العالم العربى على أساس « وحدة السلع المستوردة المستخدمة » ! (صفحة ٧٠) ولهذا تمتد شبكته ومصالحه ونفوذه عبر العالم العربى كله . على أنه ليس الا مجرد رمز للمرحلة ، مرحلة الانفتاح ، فهو ليس متفردا ـــ وإن يكن هو الألمع ـــ فهناك كثيرون « على شاكلته فى كافة البلاد العربية رغم اختلاف الأنظمة والشعارات والحكام » (صفحة ٩٤) . على أن هذا « اللمعان » الانفتاحى الذى تتسم به

شخصية « الدكتور » وغيره من الشخصيات العربية ، يبرز ويتألق وسط قتامة وبشاعة لاحد لها ، تتسم بها مختلف الأوضاع والخدمات الاجتماعية التى تعرض فصول الرواية لمظاهرها المختلفة ، سواء بشكل ضمنى عارض غير مباشر أو بشكل زاعق جهير مباشر .

وهكذا يتواكب بل يتناسج كشف مظاهر لمعان « الشخصية ــ القيمة السائدة » مع كشف مظاهر التبعية الاقتصادية فضلا عن صور الفساد والخراب والانحدار المستشرية فى المجتمع ماديا ومعنويا ، مثل صعوبة المواصلات وانقطاع الكهرباء والمياه وتعطل التليفونات واستيراد السلع المصنعة والسجائر الأجنبية على حساب انتاج الصناعات المصرية ، وتحايل المالكين على القوانين وخلع الاشجار العامة لمصلحة تجار الأخشاب الذين يتلاعبون بالسوق السوداء ، وتفاقم الفساد والاستغلال وسيادة روح المتاجرة بكل شيء والاستسلام لاغراء البحث عن الثروة ، وتحول مياه الحنفيات الى اللون الأسود تمهيدا لظهور تجارة المياه المعدنية المستوردة ، واختفاء المشروبات المصرية لمصلحة المشروبات المستوردة ، وخاصة الكوكاكولا مما يرمز الى التبعية الشاملة للشركات الاحتكارية العالمية ، وانتشار اساليب التعذيب والتصفيات الجسدية فى السجون وتعطش الزعماء العرب للدم ، فضلا عن خيانة المصالح الوطنية والقومية والتعاون والتواطؤ مع الأعداء من صهاينة وامريكان الى جانب انتشار امراض الاكتئاب النفسى والعنة الجنسية وفتور الهمة واللامبالاة والتعصب الدينى ، وظهور كلمات منحوتة ليس لها سابقة ولكنها تعبر عن الأوضاع الجديدة السائدة مثل التهليب والتطنيش والتطبيع والتنويع ، وتدنى الصحف الرسمية التى اصبح المكان الملائم لقراءتها ــ كما يقول الانا السارد فى سخرية مرة ــ هو مكان « قضاء الحاجة » (صفحة ٩١) . ومن هذا التواكب والتناسج بين مظاهر « اللمعان ــ القيمة السائدة » ومظاهر الخراب والانحدار والتبعية الاقتصادية والسياسية والخراب الاجتماعى تكاد تبرز بشكل ضمنى أو

مباشر العلاقة السببية بينهما . وهكذا تصبح الشخصية اللامعة والقيمة السائدة تعبيرا رمزيا فى الوقت نفسه ــ عن التبعية والانحدار والخراب .

٣ ــ الرفض ... بحد السكين ! :

ينجح « الأنا السارد » إذن فى اكتشاف ألمع شخصية عربية معاصرة ، استجابة لسؤال اللجنة وطلبها . فهل ينجح بهذا فى كسب رضاء اللجنة ؟ العكس هو ما تحقق ! فبرغم هذا النجاح الباهر وبسببه ، يكون فشله الباهر كذلك فى كسب رضائها ، بل يكون مصيره المأساوى ! فعندما ينتهى من تجميع عناصر دراسته عن « ألمع شخصية » ، ويبدأ فى تحديد منهج شامل للربط بين هذه العناصر على نحو متسق ، واستخلاص النتائج العامة منها ، يفاجأ بزيارة اللجنة له فى مسكنه باعضائها جميعا باستثناء رئيسها . تزوره اللجنة لتوقف هذه الخطوة الأخيرة فى دراسته ، تزوره لتطالبه ــ وهو حر كما تزعم له فى الاستجابة أو عدم الاستجابة لطلبها ــ فى ان يغير موضوعه ، او على الأقل ــ كما يقول له أحد اعضائها الذى ظل معه بعد مغادرة اللجنة ــ « أن يختار صيغة ملائمة ، تسمح له بمواصلة العمل فى نفس الموضوع » (صفحة ٨٠) وتغيير الموضوع ، أو الصيغة الملائمة ، تعنى شيئا واحدا هو طمس الدلالة العامة التى يوشك ان يستخلصها من عناصر دراسته ، هذه الدلالة التى اخذت تبرز وتتضح معالمها الرئيسية له . بل لقد أخذ يضع يده بفضلها على الحقيقة ، « الحقيقة الشاملة المرعبة » على حد قوله (صفحة ١٥٢) . ذلك أنها « الحقيقة ــ الفضيحة » ، لا فضيحة « اللمعان » فى ذاته ، بل فضيحة ارتباط « هذا اللمعان » ــ كقيمة سائدة مهيمنه ــ بالواقع المتخلف الفاسد ، بل ، وهذا هو الاخطر ، وارتباطها بالتبعية والعمالة لسلطة اجنبية تسيطر على كل شىء ، وتكاد « اللجنة » نفسها أن تكون تجسيدا عمليا ورمزيا لها ! ما أكثر العقبات التى صادفها الأنا السارد ،

فى بحثه عن تلك الشخصية اللامعة ، المعبرة عن القيمة السائدة . ولقد كانت أبرز تلك العقبات ، أيد مجهولة بالغة القوة والنفوذ تسعى لطمس كل آثار هذه الشخصية وكل المعلومات المتعلقة بها ، الكاشفة لحقيقة ارتباطاتها العائلية والسياسية ومشروعاتها الاقتصادية والاجتماعية ، المتناثرة فى مختلف الجرائد والمجلات . وبرغم كل هذه العقبات ، نجح « الأنا السارد » فى اكتشاف حقيقة هذه الآثار المطموسة . وهى حقيقة لا تتعلق بمهارة شخص أو لمعانه لمعانا ذاتيا ، وإنما بدلالة شاملة مرعبة ، تتعلق ببنية اجتماعية وسياسية واقتصادية سائدة تخضع للسيطرة الأجنبية على مستوى الوطن العربى كله ! ولعل هذه « الحقيقة الشاملة المرعبة » هى التى أوحت للانا السارد ان يصوغ تلك « الصورة ــ الرمز » التى اكتشفتها اللجنة فى مسكنه . وهى صورة مركبة ــ فوق قطعة من الورق ــ من مجموعة صور منتزعة من المجلات المصورة ، يتصدرها الرئيس الأمريكى كارتر ، والى جواره رئيس الوزراء الاسرائيلى بيجين ، وقد ارتدى سروالا صغيرا كأنه تلميذ صغير السن مما جعله كأنه ابن لكاتر ، وفى نصف دائرة امامها « صور أبرز الشخصيات العربية من رؤساء وملوك وقادة ومفكرين ورجال اعمال ، راكعين فى وضع الصلاة وقد اعطو مؤخرتهم لنا » ! (صفحة ٦٧) .

ان هذه الصورة لا تترجم ــ موضوعيا ــ بعض عناصر دراسته فحسب ، بل إنها تعبر ــ من الناحية الذاتية ــ عن أن ميزان الالتباس والازدواج فى سلوك الأنا السارد يجنح الى الطرف الآخر البعيد المتناقض مع سعيه الى اللجنة ومع تطلعه الى أن ينجح مسعاه معها . فى باطن مسكنه ، فى هذه الصورة يزول هذا الالتباس والازدواج ، على أن باطن مسكنه باطن مفضوح ، فهو باطن ظاهر للزائرين الغرباء ! ولهذا تجىء اللجنة وهى واثقة من أنها ستجد ما وجدته فالصورة المجمعة ، ليست الا مجرد مظهر تشكيلى . وليست هى الأخطر ، بل الأخطر هو ان ما يملكه الانا السارد من عناصر معرفية سوف تتيح له ان يميط اللثام عن

« بعض الالغاز والفوازير التى حيرت الكثيرين حتى الآن » (صفحة ٧٤) أن يميط اللثام عن الحقيقة ـــ الفاضحة ! الشاملة ! لهذا تزوره اللجنة ، لتوقفه قبل ان ينتقل الى هذه الخطوة الاخيرة التى انتقل اليها بالفعل ولم يبق الا ان يسجلها ، وينظم التعبير عنها . ومن يدرى ماذا سوف يحدث بعد ذلك !! وتغادره اللجنة بعد ان اخذت معها بعض وثائقه وفى مقدمتها صورة الرئيس كارتر ومن حوله ، مما يؤكد دلالتها الجوهرية بالنسبة لما يحاولون وقفه ومنعه ! وتغادره اللجنة تاركة له حرية الاختيار وحرية القرار ! ولكن .. أية حرية ؟ إنها تغادره تاركة اياه فى كنف بل فى اسار أحد أعضائها الذى سيظل معه حتى ينتهى إلى قرار ! أى قرار ؟ أن يتوقف عن استكمال نتائج الدراسة ، أو أن يجد لهذا صيغة ملائمة ... ملائمة لهم ، للجنة !! فهل يتراجع أمام اصرار اللجنة ، المتمثل فى زيارتها وفى هذا السجان وكيلها ، العضو المتبقى منها معه والذى يكتشف أنه يتسلح بمسدس بين فخذيه ! ؟ ولكن ... « ماذا لو رفضت » (صفحة ١٠٢) كيف يتراجع عن بحثه الذى أتاح له ان يفهم اشياء كثيرة ؟ ! .

على ان الأمر ليس أمر فهم جديد فحسب ، فهذا البحث قد أتاح له كذلك أن يجد « معنى للحياة » ليس مستعدا أن يفقده كى لا يعود الى ذلك الخواء الذى كان يعيش فيه كما يقول « هل يتخلى الغريق عن قطعة الخشب التى يمكن أن تؤدى الى النجاة » (صفحة ٨٣) إنه إذن يبحث عن خلاص ، عن نجاة ، مم ؟! من خواء الحياة ، من الخزى الذى يستشعره فى علاقته بهذه اللجنة وسعيه اليها ! ولكن سبيل النجاة هذا يعنى رفض دعوة اللجنة ، رفض خضوعه وخشوعه لها ، رفض ما تعنيه وما تمثله ، ورفض هذا القيد الذى يفرضه عليه هذا الحارس المسلح . لا نجاة له اذن بغير الرفض ، ولا رفض ـــ فى مثل الموقف ـــ بغير السلاح ! وبسكين المطبخ يتخلص من سجانه ، من سلطان اللجنة عليه ، من خضوعه لها . وبهذا الرفض المسلح الدامى ينتفى الازدواج والالتباس بشكل

حاسم فى موقفه . ولكن ... هل يستمر موقفه الحاسم هذا ؟ ! ..

تعود بنا الرواية الى اطارها الكافكاوى الذى بدأت به ــ فيذهب « الانا السارد » بقدميه الى القاعة التى واجه فيها اللجنة أول مرة ، ليواجه هذه المرة قضاة محكمة هم انفسهم اللجنة نفسها ، باستثناء عضوها المقتول بالطبع ، حقا ، إنها من الناحية الرسمية . « ليست محكمة » (صفحة ١٣٥)

ولكنها ، ــ مع هذا ــ حاكمته واصدرت حكمها عليه فى النهاية ، وقام هو بنفسه بتنفيذ الحكم على نفسه !

فى بداية هذه المحاكمة غير الرسمية ، تبرز ــ بحق ــ طبيعة هذه اللجنة ، بل تتحول المحاكمة من محاكمة امام هذه اللجنة ، الى محاكمة فى حضرة عالم كامل له فلسفته وله ممثلوه ، مما يعطى للجنة عمقها العالمى ودلالتها الشاملة . فاللجنة يخيم عليها جو الحداد ، وخاصة فى اكاليل الزهور المصفوفة على حافتى القاعة . ومن اسماء اصحاب هذه الأكاليل يطل علينا هذا العالم الذى تمثله اللجنة : الرئيس كارتر ، مونديل ، بريجنسكى ، كيسنجر ، نيكسون ، فورد ، روكفلر ، روتشيلد ، رئيس البنك الدولى ، رؤساء الكوكاكولا ، مديرو البنوك العالمية ، شركات الأسلحة والالبان والأدوية والسجائر والأجهزة الكهربائية والالكترونية والبترول ورؤساء فرنسا والمانيا الغربية وانجلترا وبلجيكا والنمسا . ومرسيدس وبيجو وفيات وبدفورد وبوينج وامبراطور اليابان وبيجين ودايان ووايزمان ورؤساء حكومات شيلى وباكستان واندونيسيا والفيلبين وزائير والملوك والرؤساء العرب وأسرة شاه ايران السابق ، وماما دوك السيدة الاولى فى جزر تاهيتى ورؤساء الصين الشعبية ورومانيا وكوريا الجنوبية وقادة الشعب والشخصيات اللامعة فى العالم العربى من رؤساء الأحزاب القائدة وكبار المسئولين عن الأمن والإعلام والدفاع

والتخطيط والتعمير وعملاء الشركات الأجنبية . فضلا عن ألمع الدكاترة « وبينهم — بالطبع — الدكتور « الألمع » (راجع صفحتى ١٠٩ — ١١٠) . أمام هذه الأسماء والشخصيات وباسمهم جميعا وباسم ما يمثلونه فى عالمنا المعاصر ، تتم محاكمة « الانا السارد » . إنها محاكمة « أمام العالم الرأسمالى الاستعمارى » والبلاد التابعة له وباسمه .

لعلنا نجد بين الأسماء ، بعض دول اشتراكية ، ولكنها فى سياق النص — على الأقل — يبدو أنها تدور فى مدار البلاد الرأسمالية العالمية ! أمام هذا العالم الرأسمالى ولجنته ، يحاكم الأنا السارد على قتله أحد اعضاء اللجنة البارزين . فهو — كما يؤبنه رئيس اللجنة قبل بدء المحاكمة — قد « لعب دورا هاما فى الاعداد لكثير من التحولات الرائعة التى تحدث حولنا وفى صياغة الشكل الذى تحققت به » (صفحة ١١٣) وتتمثل هذه التحولات فى تهم يحاول الرئيس فى كلمته التأبينية ان ينفيها عن اللجة ، مثل « الانقلابات العسكرية » والمذابح الطائفية ، والحروب الصغيرة الدائرة على قدم وساق فى العالم العربى ، بل وبعض حالات الانتحار الغامضة ، وحوادث متفرقة لأشخاص اختفوا نهائيا دون أن يعثر لهم على أثر ، وآخرين سقطوا من أسطح البنايات ، أو قتلوا فى حوادث عرضية للسيارات (صفحة ١١٥) وهى كلها إشارات إلى وقائع محددة معروفة فى العالم العربى تنسب الى الاستعمار الأمريكى وإلى حكومات عربية رجعية معروفة كذلك .

أمام هذا العالم ، وأمام هذه اللجنة ، يحاكم الأنا السارد . وكان قبل دخوله قاعة اللجنة قد أعد دفاعه فى صورة اتهام موجه الى اللجنة مختارا له كلمات قوية ، حريصا على أن يظل محتفظا بكرامته ومواجهة « المحتوم » — كما يقول — فى إباء وشمم (صفحة ١١٦) . ولكنه ما أن يواجه اللجنة حتى يتخلى عن هذا كله ، معترفا بجريمته ، معتبرا أن ما تم خسارة كبيرة ، مفسرا جريمته بأنها كانت مجرد

دفاع عن النفس فى مواجهة السلاح الذى كان يحمله الفقيد ، فضلا عن حالته النفسية والعصبية الناجمة عن عدم نومه ، الى غير ذلك . (صفحة ١١٦ — ١١٧) . وهكذا يتحرك الأنا السارد مرة اخرى من موقفه الحاسم ضد اللجنة ، الذى تمثل فى قتله لأخذ اعضائها ، جانحا إلى الطرف الآخر من ازدواجيته ، طرف الاستسلام والتخاذل !

والغريب أن اللجنة التى قُدمت لنا فى البداية باعتبار أنها تعرف كل شيء « فلديهم وسائل خاصة وامكانيات واسعة تتيح لهم معرفة كل شيء عنى » (صفحة ١٢) ، راحت تتهم « الأنا السارد » بأن وراء فعلته مؤامرة كبيرة مخططة ، وأخذت تطالبه بكشف حقيقة هذه المؤامرة الموهومة ، وأسماء الضالعين فيها ! وهو هنا لا يكاد يتحدث عن اللجنة ، بقدر ما يشير تلميحا وايحاء إلى إجراءات التحقيق المتبعة عادة فى بلادنا ، والتى تسعى لاكتشاف وراء أى موقف فكرى مؤامرة كبيرة مخططة !

والغريب كذلك انه فى غمرة هذه المحاكمة ينطلق « الانا السارد » مستطردا خلال عرضه لبعض دلالات دراسته ، فى حديث فضفاض — وان يكن بالغ الذكاء — عن مصطلح « التنويع » يتخذ فيه من شركة الكوكاكولا مثالا توضيحيا ، كاشفا بعض ظواهر الممارسات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المشبوهة مثل : تنويع السلاح وتغيير لون المياه واستيراد المصنوعات الأجنبية ، واستشراء التصفيات الجسدية ، الى غير ذلك . (راجع صفحات ١٢٢ — ١٢٩) . اخيرا تنتهى المحاكمة بان تصدر اللجنة عليه اقصى عقوبة مقررة ، يعرف من الحارس على باب قاعة اللجنة بأن معناها « ان يأكل نفسه » !

والغريب ثالثا ، انه لا تكاد تنتهى المحاكمة ، حتى يخرج « الانا السارد »

الى الشوارع يسير فيها على غير هدى ، منتقلا بنا الى أحداث ثلاثة بعيدة كل البعد عن محاكمته وعن نتيجتها الغريبة الفاجعة ، وإن حاول أن يجد منطقا نفسيا لهذه الأحداث يبرر ضرورتها ويصطنع اتساقها . أول هذه الأحداث هو اصطدامه مع بائع للكوكاكولا التى يبصر صناديقها فى كل مكان . إن هذا البائع يبيع الزجاجة الدافئة زاعما أنها مثلجة ، فارضا بهذا سعراً مضاعفا . « ذريعة الثلج الوهمى » . (صفحة ١٣٧) مستغلا عطش الناس واستسلامهم . وبرغم أن الأنا السارد يرفض فى البداية أن يستغله وان يستغفله البائع — كما يفعل بالآخرين — فإنه سرعان ما يجد نفسه مستوعبا دون وعى داخل هذه العملية الاستغلالية الاستسلامية الدائرة من حوله وفى يده زجاجة دافئة منزوعة الغطاء ! اما الحدث الثانى فيقع فى الأوتوبيس المستورد المسمى باتوبيس « كارتر » فبعد أن يعرض لنا تاريخ استيراده ، وعيوبه ودلالته ، يدخل بنا هذا الاوتوبيس لنتأمل وجوه الراكبين الساهمة المتعبة المكتئبة ، ويصفهم جميعا بأنهم « مستذلون مهانون » (صفحة ١٤٢) . ، ثم لا يلبث أن يصطدم برجل ضخم صفع امرأة لأنها احتجت على تكرار محاولته الالتصاق بجسدها ! إنه يتدخل دفاعا عن المرأة ، فيكون جزاؤه اعتداء هذا الرجل الضخم عليه بالشتم والضرب دون أن يتحرك أحد من الراكبين لمساندته أو مساندة المرأة من قبل ! وينتهى به الأمر بأن ينزل من السيارة مشتوما مكسور الذراع !

اما الحدث الثالث فيقع له عندما يذهب الى مستشفى عمومى لعلاج ذراعه . إن الطبيب الاخصائى غير موجود . فينصحه الممرض بالذهاب الى الطبيب فى عيادته الخاصة ! ويستقبله الطبيب فى عيادته ويعالجه بعد أن دفع له خمسة جنيهات . ويذهب الى بيته وينام تلك الليلة ، ولكن آلام ذراعه لا تنام . فيذهب الى عيادة الطبيب مرة اخرى للاستشارة ، فيطالبه بان يدفع جنيها . فيتهم الطبيب بالاستغلال ، ولكنه يضطر فى النهاية الى دفع الجنيه . ويستقبله

الطبيب محاسبا اياه على اتهامه له بالاستغلال فيشتبكان فى حوار حاد ينتهى بأن يرفض الطبيب الكشف عليه ، بل يرفض أن يعيد اليه الجنيه الذى دفعه ، فيخرج من عيادته شبه مطرود مشيعا باهانات الممرض ونظرات الاستهجان من المرضى المنتظرين دورهم ، حاملا ذراعه المصابة ، عائدا الى مسكنه ، يشق طريقه بصعوبة بين أكوام السلع المستوردة وصناديق الكوكاكولا والأتربة والحفر والقاذورات وازدحام الطرقات بالناس المقبلة فى حماس على الشراء وقزقزة اللب وسماع الأغانى (صفحة ١٥٠) .

والحق أن هذه الأحداث الثلاثة ، وسياقها الاجتماعى العام ، هى محاولة من جانب المؤلف لاستكمال صورة الانهيار والفساد فى الواقع المصرى فى السبعينات ، لا فى مظاهره المادية العملية فحسب وإنما فى سلوك الناس ومواقفهم وقيمهم السائدة . فهم بين مستغل عدوانى أو مستسلم راضخ مستوعب فى مجتمع استهلاكى جشع شره . على أن الرواية تسعى الى أن تربط بين هذه الأحداث الثلاثة والسياق السابق عليها ، بأن تصور الأمر على أن « الأنا السارد » ــ كرد فعل لموقفه الضعيف فى المحاكمة ، وضيقه بهذا الموقف الضعيف ، يأخذ فى التمرد على الأوضاع السلبية والاستغلالية المستشرية من حوله . وأيا ما كان الأمر ، فإن الأنا السارد ينتقل بهذا مرة أخرى الى الطرف الآخر ، الطرف الايجابى الرافض داخل بنيته المزدوجة بعد موقفه السلبى المتخاذل فى المحاكمة . الا أن هذا الموقف الايجابى لا يفضى به هذه المرة الى شىء ، اللهم إلا إلى عزلته التامة ، فهو لم يضرب ويطرد فقط من الأتوبيس ، ولم يشتم ويطرد فقط من عيادة الطبيب ، وإنما طرد من المجتمع كله ، الذى لم يكترث به ولم يحفل بمواقفه الايجابية ! وهكذا لم يبق إلا أن يعود إلى « الحائط الأخير » فى مسكنه ، ليقوم بتنفيذ ما حكمت عليه به اللجنة « ان يأكل نفسه » .

فهل معنى هذا انه سيعود مرة اخرى الى الاستسلام والخضوع بعد تلك اليقظة الايجابية الفاشلة ؟ ! هل هذا هو معنى ان « يأكل نفسه » ؟ !

٤ ـــ هل أكل نفسه حقا ؟ :

ماذا يعنى أن يأكل السارد نفسه ؟ لنتأمل الأمر قليلا . ماذا حدث للأنا السارد فى النهاية ؟ إنه يعود الى منزله ، « حائطه الأخير » ، ويأخذ فى استعادة ذكريات حياته ، انجازاته ، الآمال التى عقدها عليه أبوه ، علاقاته القديمة ، وأخيرا تجربته مع اللجنة وندمه على تخاذله أمامها . إنه يحاول أن يفسر هذا التخاذل بجذور قديمة فى ماضيه ، متمنيا لو وقف امام اللجنة من جديد .... ليسمعهم « كلمة اخرى » ! . ويقوم بالفعل بتسجيل هذه « الكلمة الأخرى » التى كان يود أن يقولها للجنة . وهى كلمة تكاد تذكرنا بكلمة « المهندس » فى نهاية رواية « العدو » التى ترجمها صنع الله ابراهيم ، وسبق أن أشرنا اليها فى نهاية حديثنا عن « نجمة اغسطس » . فى هذه الكلمة يدعو « المهندس » الى الحرب ، حرب عصابات ، ضد هذا المجتمع الحديث الذى نعيش فيه إذا أراد المرء أن يقف إلى جانب الجمال أو الحق ، أو حتى مجرد العمل المتقن . (العدو صفحة ٩٦ و ٩٧) . دعوة « المهندس » فى نهاية رواية « العدو » هى دعوة متسقة مع موقفه العام طوال الرواية . وكذلك شأن دعوة « الأنا السارد » فى كلمته فى نهاية رواية « اللجنة » . فهى دعوة متسقة مع موقفه طوال الرواية ، وإن اختلف الموقفان . فالموقف الأول ـــ موقف « المهندس » موقف حاسم قاطع ، والموقف الثانى ـــ موقف الانا السارد ـــ موقف مزدوج ملتبس ! يعترف الأنا السارد فى تسجيله الذى يخاطب فيه اللجنة ـــ وهْماً ـــ بأنه ارتكب خطأ لا يغتفر بوقوفه امامها ، وكان عليه ان يقف ضدها ، « ذلك ان كل مسعى نبيل على هذه الأرض يجب أن يتجه للقضاء » عليها (صفحة ١٥٢) . على أنه يقرر

أن هذا الهدف ليس نهاية المطاف ، فإن القضاء على هذه اللجنة سرعان ما يفضى الى إقامة « لجنة » أخرى مكانها تواصل الفساد ذاته ، ويتحتم القضاء عليه كذلك . وهكذا تستمر هذه العملية التاريخية المتجددة المتنامية الى أن تفقد اللجنة « المتكررة » سطوتها وترتفع مقدرة الناس من امثال « الأنا السارد » على مواجهتها والتصدى لها ! إنه اعتراف اذن بعدم قدرته على مواجهة اللجنة من ناحية ، وبثقته بزوالها فى المستقبل من ناحية أخرى . وإن كان مما يؤسف له ـــ على حد قوله ـــ أنه لن يكون « هنا » عندما يحدث ذلك « اليوم العظيم » ، وسيفوته هذا « اليوم العظيم » بسبب المصير الذى قررته له اللجنة ! والغريب أنه يقول بأنه غير نادم على هذا المصير ، بل لا يجد فيه ما يعيبه ، بالمقارنة ـــ كما يقول ـــ مع مصائر الآخرين من جيله على الأقل !! (صفحة ١٥٣) . إنه إذن يقبل برضا وقدرية مصيره المتمثل فى أن « يأكل نفسه » ! والغريب أنه يكاد يشبّه المصير الذى انتهى اليه الشاعر السوفيتى ماياكوفسكى بمأساته هو . او أن المصير الذى انتهى اليه ماياكوفسكى يذكره ـــ على الأقل ـــ بماساته هو . (صفحة ١٥٢) . ولكن شتان ـــ فى الحقيقة ـــ ما بين « الانتحار » الذى كان مصير ماياكوفسكى وهو قرار ذاتى ، وبين « اكل النفس » تنفيذا لقرار لجنة كهذه يرفضها ويندم لوقوفه ذات يوم أمامها بل ويطالب فى لحظاته الأخيرة هذه بضرورة القضاء عليها وعلى امثالها ! هل هذه الاشارة السريعة تعيد تشكيل الدلالة الاجتماعية والسياسية للجنة التى سبق أن حددها تحديدا واضحا من قبل ، وتعطى لها دلالة « السلطة » بشكل عام وخاصة لقوله فى كلمته « من طبيعة الامور ان تحل مكانكم لجنة جديدة ، ومهما كان حسن نواياها وسلامة اهدافها فلن يلبث الفساد ان يتطرق اليها » . هل بهذا يعود بنا إلى المفهوم المجرد المطلق للسلطة الذى عبرت عنه رواية « نجمة اغسطس » ؟ ! وتجاوزته هذه الرواية ـــ رواية اللجنة ـــ الى مفهوم عينى ملموس ذى دلالة اجتماعية وسياسية محددة ! ؟ وهل يتخلخل هذا المفهوم الأخير بسبب إشارته السريعة إلى مصير « ماياكوفسكى » وبسبب

مفهومه المجرد إلى « اللجنة » المتكررة المتجددة عبر التاريخ ـــ دون تحديد دلالتها الاجتماعية فى « كلمته الأخرى » التى تمنى فى نهاية روايته أن يوجهها الى اللجنة ؟ ! .. إنها مجرد تساؤلات عابرة وإن تكن جديرة بالتأمل .

على أن الخلاصة الأساسية التى أريد أن أستخلصها هنا ، من « كلمته الأخرى » التسجيلية هى أنه ـــ أى الأنا السارد ـــ يعود فى النهاية الى الموقف المزدوج الملتبس ، الذى يجمع بين رفض اللجنة وإدانتها والثقة فى زوالها مستقبلا ، وبين العجز على مواجهتها والاستسلام بل الاستجابة الراضية لقرارها المحتوم ! وإذا كان هذا الموقف المزدوج الملتبس قد جنح الى طرف المقاومة والرفض الحاسم عندما قتل سجانه عضو اللجنة ، وعندما تصدى للعدوان والاستغلال وعدم الاكتراث من بائع الكوكاكولا وفى الأوتوبيس وفى عيادة الطبيب وفى شوارع القاهرة ، فإنه فى النهاية الأخيرة للرواية يجنح تماما الى التخلى والخذلان والهزيمة عندماياًخذ فى « اكل نفسه » . على أننا نتساءل أخيرا : هل أخذ الانا السارد ـــ روائيا ـــ يأكل نفسه حقا ؟ ... ولست هنا اتساءل عن معقولية هذا العمل أو لامعقوليته ، فالمعقولية واللامعقولية حكم من خارج الرواية . وتساؤلى من داخل الرواية نفسها ، وهو تساؤل ـــ فى الحقيقة ـــ يتعلق بدلالة هذا الفعل ولا يتعلق بمعقولية هذا الفعل أو لا معقوليته . فالمعقولية واللامعقولية سيان داخل بنية العمل الأدبى والفنى عامة .

فى تقديرى ـــ فى إطار هذا الفهم ـــ أن الأنا السارد لم يأكل نفسه رغم المظهر الروائى التعبيرى الذى يقول بذلك ، إنما هو قد تخلى عن مواصلة المواجهة والتصدى والرفض واختار الخذلان والهزيمة اختيارا ، وارتضى العزلة والاعتزال والاستسلام والسلبية . انه لم يأكل نفسه ، وإنما على حد التعبير المصرى الشعبى « اخذ يأكل بعضه » اى أخذ يستغرقه باطنه الذاتى عن كل شىء إستغراقا زاخرا

بأحاسيس العجز والخذلان والمهانة . ولا أدرى هل هذا هو ما اراد المؤلف ان يعبر عنه أم لا ؟ فهذا ما تفرضه اللغة التعبيرية للرواية رغم إرادة المؤلف نفسه اذا لم يكن قد أراد ذلك . حقا ، إنه قبل أن يعود الى مسكنه ، وحائطه الأخير ، يشترى طعاما يكفيه لبضعة ايام ، ويقول للبواب أن يبلغ كل من يسأل عنه أنه قد سافر » (صفحة ١٥٠) مما يوحى بانه يتأهب لانهاء حياته على نحو او آخر . على أننا عندما نقرأ بامعان الفقرات الأخيرة من الرواية ، قد ننتهى الى رؤية أخرى مخالفة . فبعد أن ينتهى « الأنا السارد » من تسجيل « كلمته الأخرى » ، ينتقل بنا الى الحاضر الزمنى للكتابة باستخدامه فعل المضارعة المطلّ على المستقبل بطبيعته ، فيقول : « فالآن وأنا أتامل كل شيء بعين متجردة ، أحسب المكاسب والخسائر بنظرة شاملة أجدنى غير نادم على المصير الذى ينتظرنى » (صفحة ١٥٥) .

وفى هذه اللحظة الآنية الحاضرة ، يمكن أن تتحقق عملية اكل النفس ــ روائيا ــ تحققا فعليا . وهنا نكون فى سياق وأداء تعبيرى كافكاوى كامل . على أننا لا نلبث فى فقرات لاحقة أن تغيب منا هذه الآنيّة ، لحظة « الآن » الحاضرة أو نتخلى نحن عنها لتصبح لحظة ماضية بالنسبة الى لحظات مستقبلية تتلوها وإن اخذت تتحرك فى إطار الماضى كذلك ! . ونتبين هذا فى الجمل الأخيرة من الرواية مثل :

... « شعرت بصفاء عقلى غريب ... مرت بى لحظات من النشوة لم اعهدها الا عندما اصغى للموسيقى ، اردت ان يطول بى امد هذه اللحظات حتى النهاية ، فلجأت الى تسجيلات موسيقية اعتز بها .. وقع اختيارى أخيرا على اعمال سيزار فرانك ... كان الظلام قد حل ..... اخذت مكانى المفضل خلف المكتب ... مضيت أنصت للموسيقى ... وبقيت فى مكانى مطمئنا

منتشيا ... حتى انبلج الفجر » (صفحة ١٥٤) . (التخطيط لنا)

وهكذا اختفت لحظة « الآن » السابقة واصبحت سابقة ، ماضية ، وانتقلنا الى مستقبل بعد الآن ، اصبح بدوره ماضيا ! عندئذ — اى فى لحظة الماضى هذه — التى غيبت فى ثناياها لحظة الآن — الحاضر ، عند « عندئذ » الماضية هذه تقول الرواية « رفعت ذراعى المصابة وبدأت آكل نفسى » (صفحة ١٥٤) . وهكذا اصبحت لحظة أكل النفس لحظة ماضية لا يمكن حكايتها روائيا — من جانب الانا السارد الآكل نفسه — لو كانت أكلا حقيقيا للنفس ! اذ لو كانت اكلا حقيقيا للنفس فى السياق الروائى لجاء التعبير عنها تعبير آنيا بالفعل المضارع ، او بالفعل الماضى الذى يعبر عن المضارعة ، وما أكثر اساليبنا العربية القادرة على ذلك .

على ان هذه مجرد فرضية إشكالية لا أملك تاكيدها تأكيدا قاطعا . فالحق أن قضية الزمن الروائى عامة ، وفى خاتمة هذه الرواية بشكل خاص ، مشكلة تحتاج الى مزيد من العناية والتأمل . ذلك ان هذه الرواية تتم فى شكل خطاب موجه الى القارىء وليست فى شكل سرد مطلق . ففى اكثر من موضع يخاطب الأنا السارد قراء حكايته قائلا لهم : « ولكم ان تتصوروا حالتى » (صفحة ١٠) أو « ولكم ان تتخيلوا حيرتى » (صفحة ٣٦) او « ولعلكم لمستم اهتمامى بامره » (صفحة ٤١) . وهذا مما يجعل زمنية الفقرات الأخيرة للرواية عنصرا حاسما فى تحديد مدى مصداقيتها الروائية ! وفى تقديرى أن إلغاء « الحاضر » بالماضى داخل الفقرات الأخيرة للرواية ، يفقد عملية « اكل النفس » مصداقيتها الروائية ، اى تحققها روائيا بصرف النظر عن معقوليتها اولا معقوليتها الفعلية خارج الرواية . على أنه يسبغ على نهاية هذه الرواية دلالة رمزية أكبر وأرحب من كافكاويتها التعبيرية الظاهرة التى تولدها صدمة القراءة الأولى . وهى دلالة رمزية

تعمق الاحساس بالعجز والاستسلام والمهانة والهزيمة رغم الخطاب التفاؤلى المستبشر بالمستقبل الذى حاول الانا السارد ان يبرر به حتمية اختياره المتخاذل لقرار اللجنة التى يرفضها !!

لا .. إنه لم يأكل نفسه ، وانما أخذ يأكل خبز الواقع المرفوض منه ، والمقبول منه فى آن واحد ، لانه يتصور او يريدنا ان نتصور ان هذا الواقع هو حتم مفروض عليه ولا فكاك منه ؟ !

هذه هى مأساة « الأنا السارد » فى رواية « اللجنة » ، مأساة « أكل النفس » . إنها مأساة الوعى العاجز المهزوم المتآكل ذاتيا وباطنيا . إنها مأساة الموقف المزدوج أو الطريق الوسط ، الجامع بين موقفين متعارضين يستبعد كل منهما الآخر ، موقف بطل « حمار بوريدان » المستسلم وموقف بطل « العدو » الرافض كما سبق أن أشرنا فى نهاية تحليلنا السابق لرواية « نجمة اغسطس » ، وان كان مضمون موقف بطل « حمار بوريدان » يختلف فى دلالته وتوجهّه وطبيعة انتمائه عن موقف الأنا السارد فى « اللجنة » مع التقائهما معا فى نهج عام واحد هو نهج التخلى والاستسلام الذى يتخذ فى سلوك بطل « حمار بوريدان » مظهر الالتزام ! ويتخذ فى سلوك « الأنا السارد » مظهر العجز والارجاء ورفض المشاركة فى الصراع الدائر ، وإصدار الأحكام المطلقة المجردة واختيار العزلة والاعتزال الذى يبرر قدريا أو تطهريا فى مواجهة واقع يرفضه ويعترف بضرورة محاربته والقضاء عليه !! فى هذا الازدواج والتناقض المسلكى والمعرفى تكمن مأساته .

٥ ــ كلمة أخرى ... وأخيرة :

مع رواية « اللجنة » انتقلنا من « الرواية ــ الريبورتاج » أو « الرواية ــ التسجيل » كما هو الأمر فى روايتي « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » ، إلى « الرواية ــ الحدث » . فنحن فى « اللجنة » لا نتحرك حركة طولية أو دائرية متكررة ، نراقب بها وخلالها الآخرين والأشياء ، محتفظين دائما بيننا وبينهم بمسافة للتأمل والحلم والتذكر ، وإنما نحن نشتبك ونتشابك معهم فى علاقة وظيفية عمقية يتحقق بها حدث حاد له بدايته الصادمة وله نهايته الفاجعة ــ . إلا أن هذا الحدث الصادم الفاجع رغم حدته ، ليس الّا مجرد إطار خارجي توظفه الرواية توظيفا متعمداً لإبراز صورة تسجيلية وتقريرية وتقييمية لواقع روائى لا يخفى ــ بل يحرص على ابراز ــ واقعه الفعلى « المرجع » زمانا ومكانا . فإن « اللجنة » رغم الاختلاف فى بنيتها الروائية الخارجية عن البنية الخارجية « لتلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » فإنها امتداد مكانى وزمانى وموضوعى وقيمى لأغلب الخصائص والعناصر والمواقف الداخلية والتعبيرية لبنية هاتين الروايتين . والغريب انه برغم غلبة الطابع الحدثى ، أى الروائى الحدثى ــ فى البنية الخارجية « للجنة » ، وتميزها بهذا عن الروايتين الأخريين ، فإن « اللجنة » أكثر من هاتين الروايتين فى تعبيرها الجهير المباشر الصريح نقدا ورفضا للواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى تتعرض له . ولهذا فالحدث الروائى فيها ــ كما ذكرنا ــ يكاد أن يكون مجرد اطار خارجي يتيح للرواية أن تعبر عن أطروحتها ، عن رسالتها ، او بتعبير آخر ، يتيح لهذه الرواية ان « تقول » ــ واكرر ان تقول ــ ما تريد أن تقوله تقريرا وتقييما للأوضاع السائدة ابتداء من منتصف السبعينات من تاريخ مصر . ولهذا تكثر فى الرواية الاشارات والملاحظات والمعلومات التى من العسير ان تفهم بغير معرفة الواقع الفعلى « المرجع » وهو مصر السبعينات بالمقارنة مع مصر الستينات . ولهذا كذلك يكاد الاطار الحدثى للرواية أن يتخلخل وأن يخف ويشف

بعد الفصول الأولى ، إن لم يكن خلالها كذلك ، بل يكاد أن يفقد وجوده تماما فى بعض الفصول الأخيرة من الرواية أو فى بعض فقرات طويلة منها ، دون أن يوقفها ذلك عن مواصلة « قولها » أو « خطابها » التقريرى التقييمى الذى هو رسالتها وأطروحتها الأساسية . فى البداية وفى الفصل الأول خاصة ، يتكاثف هذا الاطار الحدثى ويتكاثف على نحو صادم صارم شبه تجريدى ، شبه سحرى ، مما يكاد يجعل من الفصل الأول عملا فنيا قائما بذاته ، ويجعل من بعض الفصول الأخرى ، وخاصة الفصل الخامس والفصل السادس أو بعض فقرات من هذين الفصلين مجرد اضافات بل إلحاقات « قولية » تختلف عن هذا الفصل الأول ومن حيث البنية القصصية والاتساق الفنى . ولهذا كادت الرواية ان تتوقف فنيا عند فصولها الأولى . ولهذا كذلك برزت بعض مقاطع فى الرواية كأنما هى إلحاقات وملصقات غير فنية فى بنية الرواية رغم عمقها وذكائها واهميتها الاعلامية والدلالية مثل المعلومات التفصيلية الممتعة حول شركة الكوكاكولا ، ومثل المصادمات الثلاث التى تعرض لها الانا السارد مع بائع الكوكاكولا والرجل الضخم فى الأوتوبيس ومع الطبيب بعد خروجه من المحاكمة . ولعل هذا هو السر فى ان اسم « اللجنة » كان عنوان الفصل الأول فقط قبل أن يصبح بعد ذلك فصلا أول فى رواية ! على حين أن بقية الفصول التى أضيفت وألحقت بعد ذلك أخذت عناوين أخرى عندما نشرت الرواية تباعا فى البداية ، ثم سرعان ما أصبحت « اللجنة » عنوانا عاما للرواية كلها ، واختفت عناوين الفصول فى نشرتها الموحدة . واختيار هذا العنوان الموحد العام أمر منطقى يتسق مع هذا الاطار الحدثى العام للرواية رغم خلخلته بل غيابه فى بعض الأحيان . فهو — كما ذكرنا — لم يكن الا مجرد أداة أو إطار حدثى شكلى يتيح للرواية أن « تقول » كلمتها وأن تبلغ رسالتها التى قالتها وأبلغتها فى كثير من الأحيان بشكل جهير مباشر دون استعانة بهذه الأداة أو هذا الإطار الحدثى نفسه ! ولعل هذا هو ما جعل تناولنا النقدى لهذه الرواية يختلف — إلى حد ما — عن تناولنا للروايتين السابقتين ، إذ يغلب عليه منهج

التحليل والتفسير للمضمون . ولقد سبق أن أشرت فى المقدمة الى أنه من الممكن إن لم يكن من الضرورى ان تتنوع وتختلف مناهج المعالجة النقدية بتنوع واختلاف طبيعة الأعمال الادبية نفسها . ومع هذا فلابد من كلمة أخرى فى هذه الفقرة الأخيرة من الكتاب ، كلمة اخرى نتبين فيها بعض الخصائص التكوينية لرواية « اللجنة » وخاصة فى مجال اللغة .

تزخر « اللجنة » بأكثر من لغة واحدة . ولعلنا قد تبينا فى الروايتين السابقتين ازدواجا لغويا يتمثل فى لغة سردية تقريرية ، ولغة تذكرية حلمية غنائية ، وان كنا لاحظنا بعدا تقييميا فى اللغة التقريرية نفسها ، كما لاحظنا تعامد اللغة الحلمية الغنائية على لغة السرد التقريرى مما يفجر الدلالة العامة للروايتين . أما فى رواية « اللجنة » فنحن لا نتذكر ولا نحلم وإنما نسرد ونتأمل ونقول ، ولكننا فى هذا السرد والتأمل والقول نجد لغة الرواية تتشعب إلى عدة لغات . فهناك أولا اللغة السردية الحكائية ، وهى لغة تختلف عن لغة السرد التقريرى فى الروايتين السابقتين بفضل الطابع الحدثى لهذه الرواية الذى يجعل من السرد حكيا للأحداث يتشابك معها تشابكا وظيفيا وليس وصفا خارجيا لها كما هو الشأن فى أغلب الفقرات الوصفية فى رواية « نجمة اغسطس » خاصة . وسنجد أبرز نماذج هذا السرد الحكائى الحدثى — لو صح التعبير — فى رواية اللجنة فى وصف لقاء الأنا السارد باللجنة وفى مصادماته فى الطريق وتأملاته عامة . على أننا إلى جانب هذا السرد الحكائى سنجد كذلك السرد التقريرى القديم الذى يتسم بالتجزيىء والتفصيل ، ويبلغ فى الفصل الرابع من « اللجنة » أبعد مدى له عندما وجد الانا السارد نفسه سجينا فى مسكنه مع احد اعضاء اللجنة . ونسوق هذه الفقرة على سبيل المثال : « اخرجت نصف الدجاجة من الثلاجة ، فوضعتها فى قليل من المياه ، ليزول تجمدها ، وأشعلت الموقد أسفل قدر آخر من المياه . ثم نظفت الأرز من الشوائب وأضفت اليه المياه الساخنة بعد أن أخذت منها ما يكفى لإعداد فنجان

واحد من القهوة كنت فى أمسّ الحاجة إليه . غسلت الأرز جيدا فى المياه الساخنة ، ثم نقلته إلى وعاء آخر ، وأضفت اليه السمن والملح والماء ووضعته فوق النار وعدت الى الثلاجة فاخذت منها بضع حبات من الطماطم والخيار والفلفل الأخضر . وجذبت أدراج المطبخ ، الذى يقع أسفل الموقد ، بحثا عن سكين نظيفة ، فلم أجد بها غير سكين اللحم الكبيرة ، ذات الشفرة الماضية . أعدت الدرج مكانه وتناولت رشفتين من القهوة » ... (صفحة ٩٦) ولعل هذه الفقرة تذكرنا بالعديد من الفقرات فى « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » رغم اختلاف الموضوع . على أنه برغم الطابع التقريرى التفصيلى الظاهر لهذه اللغة التعبيرية هنا ، فهناك بعد قيمى يتضمنها ــ كما لاحظنا من قبل فى الروايتين السابقتين .

فهذه الفقرة تصور الحالة النفسية للأنا السارد بهذه البنية اللغوية التفصيلية التى تعبر عن المسافة التى أخذت تتباعد بينه وبين سجانه ، فضلا عن انها تمهد لقتل السجان على نحو يوحى بالتلقائية وغياب التخطيط المسبق . فظهور سكين اللحم الكبيرة ذات الشفرة الماضية امام الأنا السارد على هذا النحو المفاجىء الطبيعى ، كان عاملا حاسما فى بلورة موقفه الرافض واتخاذ خطوته الحاسمة .

وإلى جانب هذه اللغة التقريرية التفصيلية ، هناك اللغة التقريرية التسجيلية الوثائقية الإعلامية التى تتخذ مظهرا تدقيقيا علميا وتكاد تستمد مادتها الخام من مراجع متخصصة ، ومع ذلك فهى تحتفظ بعمق قيمى حاد غائر ! وما أكثر الأمثلة الباهرة فى ذكاء تعبيرها وعمق دلالتها وخاصة فى حديثه عن الكوكاكولا ، مثل « وخاضت الكوكاكولا غمار حربين عالميتين ، خرجت منهما منتصرة . فقد باعت خمسة عشر مليارا من الزجاجات خلال السنوات السبع للحرب الثانية ، ثم إنها دخلت أوروبا على جناح مشروع مارشال الذى ساعد الأوروبين بالمنتجات

والقروض الأمريكية على تغطية ما سببته الحرب من عجز فى الدولارات . (صفحة ٢٢) وهى ــ أى شركة الكوكاكولا ــ « تعتمد فى فتح الأسواق العالمية على إقامة مؤسسات مستقلة فى كل بلد ، يؤلفها أشهر الرأسماليين بها . وقد حققت هذه الخطة نتائج هائلة ، ليس أقلها إضفاء الصبغة الوطنية على الزجاجة الامريكية » (صفحة ٢٣) ولقد قامت حملة ضد سوء معاملة شركة الكوكاكولا لربع مليون من عمالها الموسميين فى مزارعها « وقام السناتور والتر مونديل عضو لجنة العمال الموسميين .... باستدعاء رئيس الكوكاكولا ليجيب رسميا على الادعاءات الموجهة إلى شركته أمام مجلس الشيوخ الامريكى . ولم تمض ثلاث سنوات حتى كان رئيس الكوكاكولا يشارك فى اختيار مونديل هذا لعضوية اللجنة الثلاثية التى حدثتكم عنها فى لقائنا الأول (مخاطبا اللجنة) ثم ليكون نائبا للرئيس الأمريكى كارتر » (صفحة ١٢٣) .

ونلاحظ هنا البعد الدلالى القيمى فى قلب هذه التعبيرات الإعلامية والتحقيقية ذات المظهر التسجيلى العملى المحايد . وترتبط بهذه اللغة الاعلامية التحقيقية ، محاولة كشف الدلالات المختلفة والمستجدة لبعض الكلمات والعبارات اللغوية ، مثل البحث عن كلمة « لمعان » (صفحة ٣٦) ، وتحديد دلالات التعابير اللغوية الجديدة مثل التطنيش والتطبيع والتهليب والتنويع .

والى جانب هذه اللغة التقريرية التجزيئية ، أو السردية الحكائية الحديثة أو الإعلامية الوثائقية ، نجد لغة تهكمية ساخرة تبلغ حدا نافذا من السوداوية والمرارة فى كثير من الأحيان . ونذكر على سبيل المثال حديث الأنا السارد عن تنبه الدولة إلى الصعوبة التى تجدها راقصة لامعة فى ايداع الهبات التى تنهال عليها بين نهديها وخاصة الأوراق ذات الجنيهات العشرة ، ولهذا « أصدرت الدولة أوراقا من فئة المائة جنيه فى أحجام صغيرة ملائمة مما يقطع بمدى ما لصاحبتها من ثقل » (صفحة

٣٩) ونذكر كذلك حديثه عن شغف بعض الناس بالالتصاق بالجزء الخلفى البارز من المرأة فى الأماكن المزدحمة وتعليقه على ذلك بقوله « وجهة نظرى أن هذا السلوك الذى قد يستهجنه البعض ليس الا بديلا عربيا نابعا من واقعنا وشخصيتنا المستقلة للرقص الغربى ، حيث يمارس الناس الأمر ذاته متواجهين . لكن البديل القومى يؤدى وظائف متنوعة أكثر من مجرد تفريغ الرغبات المكبوتة » (صفحة ١٤٢ ــ ١٤٣) . ونلاحظ هنا السخرية المرة ببعض المقولات والمفاهيم ذات النزعة القومية المتعصبة . ونذكر كذلك قوله عن الكوكاكولا « وفى الوقت الذى تختلف فيه كلمات الله والحب والسعادة من بلد الى آخر ، ومن لغة الى غيرها ، تعنى الكوكاكولا نفس الشىء فى كل مكان وبكافة اللغات » (صفحة ٢١) وهكذا بهذا التعبير البسيط الحاد يفضح الرؤية الامريكية للحياة التى تحاول امريكا تنميط العالم بمقتضاها ، لاخضاع العالم بعد ذلك لسيطرتها الاقتصادية ! ونلاحظ أن اللغة فى هذه التعابير يغلب على بنيتها الطابع المنطقى شبه العلمى الذى يعرض للظاهرة ويسعى الى تحديد اسبابها . فى مظهر بالغ الجدية رغم ما يختفى وراءه من سخرية لاذعة ، عميقة الدلالة .

على أن هناك لغة اخرى ، غير هذه اللغة التهكمية ذات المظهر المنطقى الجاد ، هى اللغة الايحائية . فما أكثر الفقرات فى الرواية التى تكاد توحى لنا بأحداث على وشك أن تحدث ، بل تمهدنا نفسيا لحدوثها . وقد تأتى هذه اللغة مشوبة بأحاسيس وتوسمات تنبؤية غامضة مثل قول الأنا السارد عن سجانه « وقد هبط على إدراك مفاجىء بأنى وقعت أخيرا فى يده . لكننى شعرت فى نفس الوقت أن المحنة المقبلة ، التى سيتوقف عليها مصيرى ، ستكون فاصلة فى شأنه هو الآخر » (صفحة ٧٥) وقد تأتى هذه اللغة على نحو ايحائى خالص مثل هذه الفقرة التى يحكى فيها صنعه لكنكة القهوة : « وأعدت الدرج إلى مكانه ببطء دون أن أرفع عينى عن السكين ، وحرصت ألا أغلقه تماما . وقفت أمام الكنكة

حتى بدأت التيارات تتدافع فى جوانبها ، وتتجمع صاعدة إلى أن بلغت درجة الغليان فانفجرت من عقالها وأوشكت أن تجتاح الحافة ، وتسيل من فوقها . أبعدتها بسرعة عن النار ، وأطفأت الموقد ، ثم وضعت فنجانين بالقرب منها . وكنت أشعر لأول مرة منذ زمن بعيد بفيض من القوة يسرى فى أطرافى ، ويجتاح كل كيانى » (صفحة ١٠٥) . ولعل السطر الاخير فيه بعض التزيد والمغالاة التى ما كانت الفقرة محتاجة اليه لتأكيد إيحائيتها . على أن هذه اللغة الايحائية قد تأتى كذلك على نحو تحليلى منطقى ــ نفسانى مثل قوله فى حديثه عن منهج كتابة بعض الروايات البوليسية ، وإن كان الحديث يعد تمهيدا ايحائيا لعملية القتل « ... ان كثيرا من النزعات المناقضة لسلوك المرء العادى ، تختزن فى العقل الباطن ، وفى لحظة معينة من تراكم هذه المخزونات ، يحدث شىء مثل القشة التى قصمت ظهر البعير ، فيصدر عن المرء فعل مناقض تماما لما قام به من قبل . ويصبح الانسان المسالم الذى لم يرتكب فى حياته عملا واحدا من أعمال العنف ، قادرا على ارتكاب أبشع جرائم القتل العمد » (صفحة ٩٩) .

على أنه الى جانب هذه اللغات المتعددة الأبنية والوظائف والدلالات ، فهناك لغة اخرى تكاد أن تكون سائدة فى الرواية ، وتكاد ان تكون تعبيرا رمزيا عن العالم الذى تبنى الرواية أركانه المكانية والزمانية والقيمية ، بل تكاد أن تكون تعبيرا رمزيا عن العالم « المرجع » الواقعى الذى تشير اليه الرواية ، عالم السبعينات فى مصر . ولعلنا لاحظنا فى رواية « تلك الرائحة » ان « الماء والحمام » وما يتعلق بهما كانا من أبرز مفردات الرواية ومن أكثرها ترددا واستعمالا ، كما لاحظنا أن مفردات « الرؤية ، والتفكير والتأمل » ، كانت كذلك من أبرز مفردات رواية « نجمة اغسطس » ، أما فى رواية « اللجنة » فان اللغة السائدة والتى تتغلغل كل لغاتها الأخرى ، ونجدها فى اغلب تعابير لغاتها المختلفة ، هى لغة الأرقام ، لغة الكم ، لغة التحديد العددى والتوقيتى . فمن التحديد الزمنى للساعة التاسعة

والنصف صباحا التى افتتحنا بها الرواية ، الى انبلاج الفجر الذى انتهت عنده الرواية ، تمتد طائفة متنوعة من التحديدات الكمية ، سواء كانت ساعة ، أو يوما ، أو فترة من يوم أو شهرا أو عاما أو عقدا أو فصلا من فصول السنة ، أو كانت تواريخ دقيقة تتعلق بأحداث سياسية ومشروعات اقتصادية واجتماعية فى مصر ، أو فى العالم العربى ، أو فى العالم اجمع ، كحروب او صراعات اجتماعات أو مواقف عملية ، أو إنشاء شركات او بنوك ، أو كانت تحديدات عددية لأشخاص أو لأشياء أو لأثمان أو لأجور ، مثل : « مليونان وثلاثمائة قطعة من الحجر » ، « الطابق السابع » ، « ٢٠٠ مليون بدلة » ، « خمسة اضعاف الاجر العادى » ، « ثلاث بيضات » ، « اعوام ٤٨ و ٥٦ و ٦٧ » ، « ثمن زجاجة الكوكاكولا » ، « اجر الكشف الطبى » ، « اجر الاستشارة » الى غير ذلك من عشرات الأمثلة التى تمتلىء بها صفحات الرواية . هذا فضلا عن النسب الكمية المختلفة والتفاضلية فى مستويات الناس والأشياء والمشروعات . ان لغة الكم والتحديدات العددية والرقمية والنسبية التفاضلية تكاد ان تكون اللغة السائدة المتغلغلة فى كل انحاء عالم الرواية ، وهى بغير شك بعد أساسى من أبعاد القيمة السائدة اللامعة فى هذا العالم ، عالم الرواية وعالمها المرجع ، فضلا عن أنها امتداد للطابع الوثائقى التسجيلى التقريرى فى لغة الرواية .

على أننا ــ رغم الدقة والاتساق فى استخدام الأساليب واللغات المختلفة ، وفى تضفيرها ونسجها بما يحقق الوحدة الدلالية للرواية ــ قد نجد بعض التعابير قد تجاوزت حدودها ، وتزيدت الرواية فى استعمالها لها ، مما كاد ان يخلخل الدلالة فى بعض المواضع المحددة والمحددة جدا من الرواية . فمثلا يجيىء فى تأبين رئيس اللجنة لقتيلهم فقرة تقول « وهذا يبين الخسارة التى أصبنا بها وأصيبت بها قضية الحضارة والتقدم ، وقضايا الاشتراكية والسلام والديموقراطية » (صفحة ١١٣) ولا شك انه فى مقدور هذه اللجنة وفى مقدور رئيسها ، ان تتحدث عن كل هذه

الاهداف التى اضيرت بمقتل احد اعضائها ، اللهم الا الهدف الاشتراكى ، فهو الهدف الوحيد الذى لا يتسق مع حقيقة هذه اللجنة ، — كما قدمتها لنا الرواية تقديما دقيقا — حقا ان الأهداف الأخرى ليست اهدافا حقيقية لها ، ولكن ما اكثر ما تتشدق أو ما يمكن أن تتشدق بها تضليلا . اما « الاشتراكية » فانها لا تستخدم ابدا فى مفردات فلسفة مثل هذه اللجنة التى تطالعنا فى هذه الرواية . وكذلك الشأن عندما تقول عضوة فى اللجنة « لقد وضعت اللجنة نفسها — منذ البداية — فى خدمة الأهداف الثورية والمبادىء الأخلاقية والقيم الدينية (صفحة ١١٤) . فقد يكون مما يتسق مع الصورة التى رسمتها الرواية للجنة ان تتحدث اللجنة عن المبادىء الاخلاقية والقيم الدينية ، فهذه المبادىء وهذه القيم هى من الموضوعات المفضلة لدى مثل هذه اللجنة لاخفاء حقيقتها وتضليل الناس عن طبيعة مشكلاتهم . اما « الاهداف الثورية » فهو تزيد تعبيرى — فيما ارى — لا يأتى على لسان لجنة كهذه . ان تعبيرى « الاشتراكية » و « الأهداف الثورية » عندما يجيئان على لسان مثل هذه اللجنة فى هذه الرواية ، قد يشيعان خلخلة وقلقلة فى الصورة التى حرصت الرواية ان تعطيها لهذه اللجنة فى صفحاتها المختلفة . ولعل الرواية أرادت من اللجنة ان تمعن فى التضليل عن حقيقتها باستخدامها هذين التعبيرين كهدفين لها . وهذا بالضبط هو ما اسميه تزيّدا تعبيريا ، لا يتسق مع منطق مثل هذه اللجنة حتى فى اطار ايديولوجيتها التضليلية داخل الرواية . على أن هناك تفسيرا آخر يجعل من هذين التعبيرين متسقين مع مفهوم الرواية لهذه اللجنة . هذا التفسير هو أن تكون اللجنة ، فى مفهوم الرواية ومنطقها ، هى السلطة ، محض السلطة ، مجرد السلطة ، رأسمالية كانت أم اشتراكية ، كما رأينا ذلك فى مفهوم السلطة فى « نجمة اغسطس » هذا المفهوم الذى كاد بل جعل من الشاطر حسن سفاحا ! وكما لاحظنا بشكل عابر سريع ذلك فى إشارة الأنا السارد الى مصير ماياكوفسكى ؟ ! .. وهذه قضية أخرى إن صحت فانها تخلخل البنية الدلالية للرواية كلها أو — على الأقل — تعبر عن فلتة

إيديولوجية لم يتمكن المؤلف من اخفائها ! . ولهذا أكتفى بالقول بأن هذين التعبيرين هما ـــ فى الأغلب ـــ تزيّد لغوى فى تضخيم دور اللجنة واخفاء حقيقتها . وان كان الأمر يحتاج الى مزيد من الدراسة .

ورواية « اللجنة » وان اختلفت بطبيعة إطارها الحدثى العام عن الروايتين الأخريين فهى امتداد لهما ـــ كما اشرنا من قبل ـــ مكانا وزمانا وتكاد ملامح الانا السارد فيها أن تكون هى هى ملامح الأنا السارد فى هاتين الروايتين . فالانا السارد هو نفسه السجين السياسى السابق كما تشير الرواية الى ذلك اشارة سريعة (صفحة ١٦) وهو نموذج يغلب عليه طابع « الانا وحدية » التى عرضنا لها بالتفصيل فى الروايتين السابقتين . فهناك دائما مسافة بينه وبين الآخرين . انه بلا مهنة ، وان كان يبحث عن مهنة ، وهو بلا علاقات عائلية ، وبلا صداقات اللهم إلا هذا الصديق « العزيز » الذى لا نعرف له اسما والذى قال الانا السارد انه زوده ببطاقات صغيرة من الورق المقوى (صفحة ٥٧ ـــ ٥٨) ، وإلّا هؤلاء الذين قال عنهم للبواب « أن يبلغ كل من يسأل عنى بأنى سافرت » (صفحة ١٥٠) . وهو مطرود من المجتمع الذى يعامله بعدوانية وعدم اكتراث . حقا إنه فى هذه الرواية يحاول أن يكسر هذا « الأنا وحدية » ، فلقد تخلى عن ارتباطاته وقيمه الماضية وسعى الى توظيف طاقاته وكفاءته فى عمل ما مع هذه اللجنة . ولكنه فى النهاية وجد نفسه عند « الحائط الأخير » لمسكنه وحيدا مهزوما . و « انا وحديته » هذه هى التى تدفعه الى اتخاذ المواقف المطلقة . فهو اما متراوح متأرجح بين ازدواجية استبعادية تلتقى به مرة عند طرفها الاستسلامى ومرة اخرى عند طرفها الرافض ، واما تستوعبه بل تستهلكه ازدواجية توفيقية يجتمع داخلها الطرفان المتناقضان بما يفضى به الى رفض ارجائى عاجز متآكل ذاتيا ! ولهذا فعالمه كذلك هو عالم محكوم مشطور بهذه الثنائية وهذا الازدواج ، فهو عالم الخير المطلق ، وعالم الشر المطلق فى علاقة ضدية استبعادية دون رؤية صراعية بينهما .

حقا ، هناك رؤية صراعية نستشعرها فى الفقرات الأخيرة من الرواية ، الا انها رؤية صراعية كإمكانية تاريخية بعيدة وسط عالم يطبق عليه الشر المطلق كقدر محتوم متمثلا فى الانهيار والفساد والتبعية وعدم الاكتراث والامتثال فضلا عن هيمنة اللجنة ، وسيادة نموذجها « اللامع » او « الألمع » .

ولعل هذه الدلالة العامة لعالم الانا السارد فى رواية اللجنة « هى نفسها الدلالة العامة لعالم « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » . وقد تختلف الحركة المكانية فى عالم « اللجنة » ، فهى لا تأخذ الشكل الطولى او الدائرى الذى اخذته فى الروايتين الأخريين ، وإنما تأخذ طابعا عمقيا خلال البحث الذى كرس الانا السارد وقته له ، وهو عمق أفضى بحركته المكانية إلى أن تمتد عبر حدود القاهرة الى العالم العربى كله . إلا أن هذه الحركة رغم طابعها العمقى فهى محكومة فى النهاية بالاحتباس والحجر والحجز والوحدة عند « الحائط الأخير » لمسكنه . وبهذا تكاد تتوحد الحركة المكانية ، والمكان عامة فى الروايات الثلاث . وقد يختلف الزمن فى « اللجنة » عن الزمن فى « نجمة اغسطس » خاصة ، فهو فى « نجمة اغسطس » ــ رغم آنيّتة الظاهرة ــ زمن مطلق ، يتوحد فيه الماضى والحاضر والمستقبل داخل قيمة قمعية سائدة واحدة . أما فى « اللجنة » فالزمن هو الزمن الآنى المحدد بمحور إشارته « المرجعى » هو محور المقارنة بين رياح التغيير التى هبت فى الستينات ورياح « التنويع » ، و« التطبيع » و« التطنيش » و « التبعية » التى هبت وسادت فى السبعينات . وهو لهذا زمن اجتماعى آنى متغير ، ورغم هذا نحس به فى « اللجنة » و بسببها متسما بروح القدرية والحتمية والاطلاقية ! هل اللجنة تجسيد جديد آخر لقوى القمع والاستبداد والتدمير التى تعقبتنا فى الماضى والحاضر والمستقبل فى « نجمة اغسطس » ؟ ! ايا ما كان الامر ، فان الزمن الاجتماعى فى « تلك الرائحة » ، وفى بعد من ابعاد « نجمة اغسطس » يمتد فى زمن « اللجنة » . الم تحقق « اللجنة » نبوءة « نجمة اغسطس » الخاصة بحكام

المستقبل ؟ ! .. هناك تتال وتوال زمنى يشكل الوحدة الزمنية الخارجية للروايات الثلاث ، وهناك امتداد زمنى اجتماعى يؤكد هذه الوحدة المتطورة او المتدهورة اجتماعيا ، وهناك اخيرا هذه الرؤية القدرية الاطلاقية التى تعمق هذه الوحدة فلسفيا ، ودلاليا وخاصة بين « نجمة اغسطس » و « اللجنة » .

ان رواية « اللجنة » بما بينها وبين الروايتين الأخريين من اختلافات ومشابهات ، سواء من الناحية البنيوية التكوينية أو الدلالية ، هى امتداد عضوى لهاتين الروايتين مما يجعل هذه الروايات الثلاث ــ كما اشرت فى المقدمة ــ رواية واحدة ــ ذات اجزاء ثلاثة . ان « اللجنة » لم تخرج فحسب من أحشاء « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » ، بل هى تتويج لهما من الناحية البنيوية والدلالية ، مما يستكمل بها ثلاثية روائية ذات وحدة معمارية متسقة ومتطورة معا . وتكاد أن تقدم ــ بصرف النظر عن معمارها الفنى ــ رؤية تاريخية اجتماعية سياسية نقدية للواقع العربى والمصرى فى مرحلتى الستينات والسبعينات ، وقد نختلف مع رؤيتها العامة ، التى تغالى فى احكامها المجردة والاطلاقية بل والظلامية العدمية احيانا ، والتى لا تتبين حقائق الصراع الانسانى وشروطه التاريخية والموضوعية والاجتماعية ، إلا أنها برغم هذه المغالاة ــ بل قد يصح ان نقول وبفضلها كذلك ــ استطاعت ان تعبر باقتدار إبداعى وجسارة فكرية ، وتدقيق علمى ، ومعاناة خبرة عميقة حية ، عن بعض الهموم الأساسية فى واقعنا المصرى ــ العربى . وهى بهذا تعد اضافة جادة وجديدة الى الرواية العربية المعاصرة ، تؤهل مؤلفها صنع الله ابراهيم لأن يكون من الطلائع الأولى لأدبائنا المبدعين الكبار .

كتب أخرى للمؤلف

ـــ فى الثقافة المصرية :	دار الفكر الجديد . بيروت . بالاشتراك مع د . عبد العظيم أنيس
ـــ معارك فكرية .	دار الهلال ـــ القاهرة
تأملات فى عالم نجيب محفوظ	المؤسسة العامة للطباعة والنشر . القاهـــرة .
ـــ الثقافة والثورة .	دار الآداب ـــ بيروت
هربارت ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود .	دار الآداب . بيروت .
ـــ فلسفة المصادفـة .	دار المعارف . القاهرة
ـــ الانسان .. موقـف	المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بـــيروت
ـــ الرحلة إلى الآخرين	دار روزا اليوسف . القاهرة
ـــ البحث عن أوروبا	المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بـــيروت .

أغنية الانسان (ديوان شعر) دار التحرير . القاهـرة .

قراءة لجدران زنزانة (ديوان شعر) وزارة الثقافة العراقية

ــ توفيق الحكيم ، مفكرا فنانا دار شهدى . القاهـــرة

الفهـــرس



إن هذا الكتاب ، وإن اقتصر على دراسة ثلاثة أعمال روائية لواحد من أبرز كتّاب الرواية العربية الجديدة هو صنع الله ابراهيم ، فإنه ـ فى الحقيقة ـ إسهام فى نظرية النقد الأدبى ، يستند إلى المنهج الجدلى ، ويسعى لابراز معالمه خلال التطبيق النقدى نفسه ..

دار المستق

٤١ شارع بيروت .

ت / ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

٢٧٥ قرشاً